目次

音樂通論

一　什麼是音樂

如果我對你們說：「音樂是一種獨立的藝術。」你們第一句答話必定是：「這個何消你說，凡略曾受過新文化洗禮的人們，誰不知道音樂是一種獨立的藝術。」

你們知道音樂是一種獨立的藝術，這個自然是很可嘉的，但是，如果你們祇知道這一句口頭禪，並不思量到這句話裏面是包含着怎麼樣重大的意義，那末這一類標語口號的認識，自然也是沒有多大的用處。

由「音樂是一種獨立的藝術」這一句話推想下去，你們至少也應該得到下列的兩個認識：

（一）音樂並不是禮的附庸　中國人向來是樂與詩書禮並重的，像禮樂治天下這一類的

話，舊日中國人亦不知道說了多少。中國人這樣推崇音樂，不是遠在歐西各國之上麼？但是我們試平心細想一下，中國舊日的音樂是否可以說是一種獨立的藝術？誰會從這方面着想，就令他平時是十分愛國，他亦不會承認我們中國舊日是要把音樂當作是一種獨立的藝術。不錯，我們中國舊日是極端推崇音樂，但是，普通說起音樂來，都是把牠和禮用在一塊。樂記裏面說：「先王之制禮樂，人爲之節，將以教民平好惡而反人道之正也。」這樣把樂和禮混合來說，在一般喜歡說起先王制禮作樂的中國人看來，是再合論理沒有的，爲什麼？因爲樂不過是禮的附庸，所謂先王以作樂崇德，就是要用崇德的樂完成禮的全體大用。樂是禮的附庸，不但是深合於先王的論理，而且可以用先王的制度證明牠是如此。舊日像樂部這一類的行政機關，實際上不是禮部這一類的行政機關的一個附屬機關麼？牠的職守無非是要那一般樂工平時練熟宮商角徵羽那五個音，遇着舉行隆重的典禮的時候，如祭天及帝躬耕籍田之類，一聽見那個典儀下了那個「樂舞生登，歌執事官各共迺職」的命令，便把那些叫做什麼始平之章，景平之章，咸平之章，壽平之章，嘉平之章，永平之章，熙平之章，清平之章，太平之章，祐平之章，以及別的什麼平之章歌奏起來，又佐以什麼干羽之舞。是的，

中國舊日所謂音樂，亦是和舞分不開的，所謂「感於物而動，故形於聲，聲相應故生變，變成方謂之音，比音而樂之，及干戚羽旄，謂之樂。」這樣離不開舞的音樂，因爲實際上不過是禮的附庸，所以我們不能夠把牠當作是一種獨立的藝術。你們承認音樂是一種獨立的藝術，那末，你們便不能夠把牠當作是禮的附庸。樂是禮的附庸，祇在中國音樂史上面是有研究的價值，在音樂的藝術上面是沒有研究的價值。

（二）音樂不可以由文人包辦　中國舊日的文人是包辦一切的，祇有文人才配稱儒者。他們當日竟提出那個「一事不知，儒者之恥」的口號，儒冠的文人要把音樂拉入他的勢力範圍裏面，這當然是很難怪了。琴書兩樣東西，所以會變了文人的專利品，就是因爲文人包辦音樂的緣故；你們既然承認音樂是一種獨立的藝術，那末，音樂祇可以由音樂的藝術家包辦，決不可以由文人包辦。文人包辦音樂，勢必會把音樂當作是禮的附庸，音樂做了禮的附庸，卽是做了道的一種工具，因爲在文人看來，道是造分天地，化成萬物的一樣東西，凡屬可以行道的詩書易禮，都是道的工具，固不僅音樂是如是。你們要把音樂的獨立生命奪回來，自然要把「樂是禮的附庸」之說打破，卽

是要把「音樂是道的一種工具」之說打破，必要把這一類的學說打破，然後音樂的獨立生命纔有着落。還有，中國舊日的文人，是再聰明沒有的，在他們包辦音樂的期間當中，他們曾想出許多方法，用來限制音樂的發達，他們的本意雖然不是要用來危害音樂的生命，但是音樂的本身卻因此受了莫大的浩劫。我這裏祇說聲韻：聲韻這樣東西，是我們中國的文人所特有的，把牠用在詩的藝術上面，雖然是別有一種風味，但是把牠應用到音樂裏面，牠便要剝喪音樂的生命了。中國舊日的詞，首首都是可以拿來唱的。怎樣唱？就是有了一個詞牌的音樂之後，你便可以填上一些詞句，不計這些詞句是雄壯，抑或衰頹，是歡樂，抑或愁苦，你都可以依照同一樣的音樂把牠唱出來。譬如一首金縷曲，不問裏面那幾句話是叫做易水蕭蕭西風冷，滿座衣冠似雪，正壯士悲歌未歇，抑或艾炙眉頭瓜噴鼻，今日須難決絕，早患苦重來千疊，又或願得黃金三十萬，交盡美人名士，更結盡燕邯俠子，你都可以依照同一樣的音樂把牠唱出來。爲什麼你可以把好幾樣不同意義的詞句用同一樣的音樂唱出來？因爲在包辦音樂的文人看來，音樂是應該受聲韻的支配，祇要那些詞句是和聲韻沒有違背，自可以依照同一樣受聲韻支配着的音樂把牠唱出來。你們試想，音樂受了聲韻的支配，牠

那裏還能夠得到獨立的生命呢？比方你要創作一首樂歌，當你看見那首歌文的時候，你既然被那首歌文的聲韻限死，那末，你那裏還能夠作曲？你就勉強做出一篇樂歌來，你這種工作，亦祇可以說是填曲，決不可以說是作曲。所以音樂一受了聲韻的支配，牠自然會變成中國舊日那種離不開聲韻的詩的附庸，音樂所以會變成中國舊日那種離不開聲韻的詩的附庸，就是因爲中國舊日的音樂向來都是由那一般無所不通的文人一手包辦的緣故。你們承認音樂是一種獨立的藝術，那末，你們除否認牠是禮的附庸之外，你們還要把牠的生命從文人的手中奪回來。

你們能夠從「音樂是一種獨立的藝術」這一句話推想到音樂並不是禮的附庸，亦不是道的工具，不應該受聲韻的支配，決不可以由通天曉的文人一手包辦，那末，你們便可以知道：中國舊日那種道的世界觀念，和儒冠的文人那些兼通天地人的學識，是不可以幫助你認識什麼是音樂。因爲我們中國除了道的世界觀念，和儒冠的文人那些兼通天地人的學識之外，更沒有別樣東西是供你用來探究音樂的全體大用，所以你要知道什麼是音樂，你還是要向西方乞靈。

我說要向西方乞靈，這亦是很容易喚起，何消你說道一類的答話。比方你問我什麼是音樂，我

祇能夠唱給你聽，或奏給你聽，那末，你很可以這樣回答我，何消你唱，何消你奏。但是，如果你要我用說話解釋什麼是音樂，我說要向西方乞靈，這自然亦是一件極不容易的事。西方的學者們對於音樂的研究，雖然是有許多獨到的地方，但是，因爲各人的見解不同，所以你亦很不容易認定某一派的學說是對，某一派的學說是不對，因爲不論那一派的學說，總都是帶有一部份的眞理，但是同時卻亦有許多不對的地方，你要把各派學說的短長略爲論列一下，恐怕已經要佔滿了這本小册子的篇幅，所以我這裏祇好把那兩派各走極端的學說先拿來大略說一說。

德意志哲學者拉布尼茲（Leibniz）要把音樂當作是一種不自知的哲學，另外一個德意志哲學者叔本華（Schopenhauer）則要把音樂當作是世界的明鏡。他們這樣推崇音樂，看來雖然是和我國一般儒者的論調差不多，但是他們並沒有戕賊音樂的獨立生命，所以到底是不可以和我國作樂崇德這一類的學說相提並論。因爲他們對於音樂，無所不用其推崇，所以最容易得到一般醉心音樂的人們的同情。許多最有名的音樂家都做了他們的信徒，這自然不是偶然的一回事。但是就我平心而論，這一派的學說，說起來雖然都是很好聽，很玄妙，但是實際上到底是有些出乎

我們日常的經驗之外。我承認牠是含有一部份的眞理，但是就大體上來說，牠到底是超出我們這個世界以外的一種學說。尤其是關於音樂的審美一層，凡他們所論述的，實際上都是沒有多大的用處。不論在那一個三和音裏面，他們都要把那種所謂形而上的道理尋出來，他們這樣誤用他們的心力，所以不論對於怎麼樣的一篇音樂作品，他們總是好像在那裏做夢一樣。他們審美的方法，並不是要從那篇音樂作品的本身着想，他們是要離開那篇音樂作品，從遠處出發，從高處立論。本來離開了音樂便不可以認識音樂的美，這是人人都可以理解出來的。但是一般信仰這一派學說的人們，竟未曾想到這樣最淺顯的道理。這一派的學說，在當時曾得到一種意想不到的勢力，尤其是自完全離開了文學的曲樂得到充分的發展以來，牠更得到一種不可一世的威勢。誰不懂得一部交響樂(Symphonie)本身的美，偏要用牠的方法把牠說出來，那末牠自然會把牠取譬於一幅絕妙的風景畫這一類的解釋，對於音樂的本來的美，自然是無有是處。

不論怎麼樣的一篇音樂作品，都有牠的內容，牠的內容雖然不比一篇文學作品的內容這樣確實，但是我們決不可以把牠說到渺渺茫茫，由無定說到不可以把牠說定。這樣說音樂的內容本

無一定，而且亦不可以把牠說定，這正是這一派學者對於音樂的根本認識，由這個根本認識做出發點，他們自然會充滿了一種如癡如醉的情感，並憑藉他們的幻想，說某一篇音樂作品怎樣具有一種普通的或特別的美。這一類縱橫不過的議論，對於音樂的本身，並沒有什麼了不得的貢獻，徒然製造成一種反面的空氣，給那些反對音樂的人們一個很好的論據，說音樂是一樣可有可無的東西。法國詩人拉布來特（Laprade）氏根據內容縹緲這一個原則，歸結到那個說出來確實是很不好聽的結論：音樂是一種禽獸的藝術。你既然承認音樂的內容本無一定，而且亦不可以把牠說定；那末，你順着這個思想推想下去，自然會見得音樂簡直是沒有內容可言的一種藝術。一般極端推崇音樂的學者們那裏會想到，由他們樹立起來的那個內容縹緲的原則推想下去，竟會得到這樣一個很合論理的結論。

這兩派各走極端的學說，不論在什麼時候，亦不論在什麼地方，都會由某一個民族，或由某一個學者，得到相當的存在勢力。就我們中國來說，一方面有興樂的儒者，他方面又有非樂的墨翟；就西方來說，在重視音樂的希臘人的對面，又有輕視音樂的羅馬人，有了推崇音樂的路德(Luther)，

黑爾特爾（Herder）這一般人，又有鄙棄音樂的玆文克黎（Zwingli）康德（Kant）那一般人。我們對於這兩派學說的批評，可以用過猶不及這一句話把牠一句斷定。除了這兩派各走極端的學說之外，西方一般穩重的學者們，當讀起音樂來的時候，都是以古代希臘人的音樂見解爲依歸。實際上古代希臘人的音樂見解，自古代文藝復興以來，在歐洲的社會裏面亦得到最大的勢力。我現在特就古代希臘人的音樂見解說一說。

古代希臘人的音樂見解是有許多超出科學之上的地方，他們要把音樂當作是導源於上界的神明，所以他們相信音樂是具有一種無邊的法力，無論天堂地獄都受了音樂的支配，音樂足以毀壞人世的城市，亦足以把人世的城市建立起來，因爲音樂足以宰制人們的生死，所以牠亦足以左右人們的康健和疾病，甚至獸類的傳染病，亦足以憑藉音樂的法力把牠剷除。這種非科學的音樂效驗，到了科學昌明的今日，自然是沒有人能夠相信。但是除了這些像神話一般的傳說之外，希臘人對於音樂是最有科學上的研究的，我們祇要把阿北爾特（H. Abert）那部希臘的音樂禮教（Die Lehre vom Ethos in der griechischen Musik）打開來看，便足以窺見希臘人對

於音樂確實是有很深刻的研究了。但是，音樂是進步的，現時的音樂迥非希臘人當日的音樂可比，所以我們對於古代希臘人那種很有研究的關於音樂的理論，亦要把牠加以一番精確的審查纔好。

我這裏祇說各個音類，（即世人所謂音調，如C調，G調之類，）希臘人對於各個音類，認爲是各有各的特性，決不可以把牠混淆，現時還有許多音樂理論的書，要把希臘人這種理解保留下來，應用到現代的音樂上面去。這種刻舟求劍的見解，自然是早已失了實際上的根據。在希臘，當日祇有一種單純的音樂藝術，這種關於音類特性的見解自然是可以用得着，自複音音樂得到最美滿的發達以來，無論那一度音程，亦無論那一種聲調，都可以憑着和音的使用，得到各種性質的變換，希臘人所謂各個音類都有牠一定的特性的學說，那裏還可以範圍現代的複音音樂呢？

希臘人曾定下了許多的音樂法則，雖然就當日的單音音樂來說，不論那一個法則都是持之有故，言之成理，但是應用到現時的複音音樂，大都是沒有多大的用處，就祇把牠應用到區區的曲調上面，亦是用不着。這種無聊的工作，既然是浪費了福爾克爾(Forkel)和古爾特梅(Curt Mey)

不少的心力，但是總得不到良好的結果。

希臘人定下來的各個音樂法則，雖然到了現在，已經失了牠的效用，但是希臘人對於音樂的根本理解，我們是可以把牠接受過來。什麼是希臘人對於音樂的根本理解？

希臘人要把音樂當作是一種的語言。這句話聽來雖然是很尋常，但是音樂的全體大用，都被他一句說盡。

音樂本來不是推始於人類的。我們這裏姑就人類來說，凡屬人類，不問他是到了怎麼樣的文化程度，遇着說出來的話不能夠滿足他的內界要求的時候，他總會由自己的內界發出一些聲響來，或歡笑，或愁歎，這些由人們的內界發出來的自然的聲響，就是音樂的原素。音樂是用來補救說話的缺乏的一種語言，這就是希臘人對於音樂的根本理解。

我們順着希臘人這個對於音樂的根本理解推想下去，便可以見得：音樂是一種靈魂的語言，祇在這個意義的範圍內，我們亦可以把音樂當作是描寫靈魂狀態的一種形象藝術。如果我們把我們的靈界當作是我們的上界，那末，我們亦可以把音樂當作是上界的語言。關於這些道理，我既

然在我那部樂話裏面說過很多的話，我這裏自可以不必把牠再拿來說。

因爲除了那些完全沒有內界生活的人們之外，凡屬人類，至少都具有幾分的音樂性，所以我們亦可以把音樂當作是靈界的一種世界語言。這一個民族的說話，雖然是和別一個民族的說話不一樣，但是他們的感想總可以用音樂表現出來。不錯，非洲的食人生番對於歐洲的音樂，或者不可以得到相當的了解，但是所謂音樂是靈界的世界語言云云，是指那些差不多有同一的文化程度的人們來說，如果各人的文化程度相差太遠，那末，不要說別一個民族的音樂，就在同一個民族之中，深進於文化的人們所說的話，在那些未曾受過文化洗禮的人們聽來，亦不會聽得懂。關於各人對於音樂的文化程度，我們或者可以立下這樣一個標準：凡在音樂裏面可以把正音類（即德文的Dur，英文的major）和負音類（即德文的Moll，英文的minor）分別清楚的人們，便是超出文化的水平線之上，他們的感想都可以由音樂的表現使人人一聽就懂，所謂音樂是靈界的世界語言，就是這樣說法。

如果我們順着古代希臘人那個對於音樂的根本理解：音樂是一種的語言，繼續推想下去，我

們自然還可以想出許多的道理，但是這個祇好由讀者們自己推想，我這裏不繼續演述下去了。總之音樂是用來補救人們的說話的缺乏的一種語言，這個古代希臘人對於音樂的根本理解，凡屬有心研究什麼是音樂的人們都應該絕對承認。自來對於音樂的藝術有過很大的貢獻的學者們，如馬德遜（Mattheson），希黎爾（J. A. Hiller），福爾克爾，以至於盧梭（Rousseau），愛施米那（Eximeno）等等，雖然個個都發了許多很精警的議論，但是究其實，都是從音樂是一種的語言這一句話推想出來的。誰能夠徹底明白這一句話的意義，便可以說是徹底知道什麼是音樂了。

二　音樂的藝術

凡屬藝術，都是由人們的內界喚出來的一種勢力，用來抵抗那個壓迫着我們的外界。凡屬要把人們這一種的內界勢力表現出來的音響，就是音樂的藝術。

關於這一層道理，我既已在我那部樂話裏面說得很清楚，我這裏祇好把牠略爲申述幾句。

比方你受了外界的壓迫，不能夠滿足你的某一種心願，你可以用一個個的音響把你的心願唱出來或奏出來。那個壓迫着你的外界是不能夠禁止你唱奏。你除把你心中的湮鬱宣洩出來之外，兼同你自己樹立了不少的威勢，那末那個壓迫着你的外界不是被你征服了麼？天際的暴風是具有一種足以令你恐怖的威勢。但是祇要你能夠把牠的威勢用一個個的音響表現出來，你便知道牠的威勢不過是如此。你知道牠的威勢不過是如此，那末，你便用不着恐怖。你不但是用不着恐怖，而且牠是被你戰勝了。

這一類的勝利本來都是虛僞的，因爲經過你把你那種得不到滿足的心願唱奏出來之後，壓迫着你的外界勢力依然是存在；天際的暴風亦不會因爲你曉得把牠的威勢用一個個的音響表現出來，牠便自行消滅。但是你卻不能夠因爲音樂的藝術祇能夠得到一種虛僞的勝利，便說牠是沒有用處。

凡屬藝術，本來都是建築在虛僞的根基上面。離開了虛僞的根基，不論什麼藝術都是沒有成立起來的可能。我這裏祇說音樂的藝術。

究竟要怎麼樣纔可以說是虛僞？比方有人對你說：他在沉寂的環境當中，聽見了一些音響。但是在你聽來，除了沉寂之外，你什麼都聽不見。這樣說沉寂做出一些聲響來，是否可以說是虛僞？如果你承認他是虛僞，那末貝多芬（Beethoven）在他的第五部交響樂（5. Symphonie）裏面用來描寫那種運命的惡勢力苦苦來逼的第一個音題，自然也是虛僞。因爲那種苦苦來逼的運命的惡勢力是否會做出一些音響來，這還是一個疑問。假定牠是會做出一些音響來，除了貝多芬之外，亦沒有別一個人可以聽見。誰說他能夠聽出一些別人聽不出來的音響，這已經是犯了虛僞的嫌疑

了。而且我相信這個問題的音響，並不是貝多芬從外界聽來的，乃是從自己的內界聽來的。這樣無可查究的從自己的內界聽出來的音響，怎能夠避免別人說牠是虛僞呢？你承認牠是虛僞，那末，不論那一種音樂作品裏面的音旨和音題，自然也是要犯了作僞的嫌疑了。

如果許我們把虛僞這兩個字的意義擴大來說，那末，凡屬在音樂的藝術裏面得到使用的各個樂音，是沒有一個不是建築在虛僞的根基上面。因爲既已說是樂音，自然不是自然界的音。不論怎麼樣的一個樂音，誰也未曾在自然界裏面聽過。牠那種有一定的數目可查的顫動，以及牠的音色，都是由人們創造出來的，並不是從自然界照樣學來的。人們曉得創造成一定的音的法律，又曉得根據這些音的法律創造成一個個的樂音，所以我們除承認人們對於自然界是處於立法者的地位之外，還要承認所謂音樂云云，都是建築在虛僞的根基上面，因爲祇根據自己定出來的法律，創造成一些藝術，偏又要說牠是盡眞，盡善，盡美，這樣沒有自然界的根據的創造，不是虛僞是什麼？

一個個的樂音，既然是建築在虛僞的根基上面，那末，建築在一個個樂音上面的音樂的藝術，自然也是逃不了虛僞這兩個字的批評。是的，如果我們離開了音樂的根基，祇就音樂的藝術本身

來說，我們亦隨處可以發現出種種的虛僞。我這裏先從樂藝的創作說起。

樂藝的創作，誰也知道是一種的發現，這句話說來是很容易，但是實際上發現這兩個字是很不容易說的。一個音樂的創作藝人自然是不能夠隨時隨地都有所發現，遇着無所發現的時候，他偏要從事創作，這樣的創作不就是一種虛僞的行爲麼？那些富有創作天才的藝人，雖然好像是不會犯下了這樣的毛病，但是不論他的創作天才怎樣偉大，他未必隨時隨地都能夠當得起天才煥發這四個字。遇着他的天才祇點點滴滴的流露出來的時候，他還是要從事創作，那末，他便不能夠避免作僞的嫌疑了。爲完成他的作品起見，他往往要把他這些點點滴滴的天才略爲文飾一下，換句話說：他要把他那時的天才，僞造成多過點點滴滴的天才他要把他自己，僞造成多過本來的自己。他這樣創造出來的作品，雖然未必就是得罪了藝術的本身，是的，有時或者會比沒有作僞的作品更爲好些，但是就藝術的創作來說，他總是不能夠辯明他自己是沒有作僞。誰當創作的時候，略爲因陋就簡，或是有意文飾，或是比平時特別興奮，要把自己那種頹喪的氣象戰勝，或是不能夠把他的作品毫不費力的一氣呵成，又或趾高氣揚心裏面存着一個我的觀念，又或要把別人的損害

寫作是自己的利益，誰犯下了這些毛病，便於不知不覺之中變成了一個作僞的藝人，而且有時連他自己亦不知道他作僞的地方是在那裏，別人更不用說。這樣於無意之中，做出虛僞的行爲來，是沒有一個藝人可以避免的。

不但是當藝人的創作天才祇點點滴滴的流露出來的時候，很容易犯了作僞的毛病，就遇着天才迸發的時候，亦是很容易犯了作僞的毛病。天才過多，本來不是一件不幸的事，但是，如果遇着你不能夠起來役使你那些過量的天才，沒有方法可以把牠好好的支配，那末，當創作的時候，你必定會受着內界一種的壓迫，使你自己失了那種應付的能力。你要把你的天才盡數表示出來，不論怎麼樣的一個思想，你都不肯割棄，於是你於手忙脚亂之中，祇好採取那個略舉梗概的辦法，用來應付你自己那種過量的天才，於是你創造出來的作品，亦帶有一種粗率紛亂的情態，這樣草草作成的粗率紛亂的作品，看來自然好像不是出自一個富有天才的作家的手裏。創作的天才竟不能夠在創造出來的作品上面得到相當的表現，嚴格的說起來，不也是一種的虛僞麼？

普通對於創作藝人的要求，總是要他的藝術創作是推源於內界的一種不能自已的創作需

要。誰承認這個要求是藝術創作的一個最高原則，那末，一切不是推源於藝人自己的內界那種不能自己的創作需要的作品，是否可以說是誠實無僞麼？最有名的創作藝人，那一個不曾容納外界的聘請，創作成一些拿來變換金錢的作品？瓦格納爾(Wagner)在Der Ring der Nibelungen的創作時期當中，看見他的作品總得不到表演的機會，幾乎要令他絕望，所以他特故變了平日的創作方針，臨時創作成那部叫做 Tristan und Isolde 的歌劇，這部歌劇，據他自己說來，是有意要他適合意大利人的口味，是一部不大艱深的，容易得到表演的機會的歌劇。瓦格納爾這樣違背了自己對於藝術的信仰，不是對於自己，對於藝術，都是犯了不誠實的嫌疑麼？但是，——我索性把他透深一層來說——祇要瓦格納爾創造出的作品是一部最有藝術價值的 Tristan und Isolde，那末，就令他對於自己，對於藝術，都是犯了不誠實的嫌疑，但是，實際上這樣的不誠實何曾損害到藝術的本身半點？

藝術的本身，本來就是離不開虛僞的，不特樂藝創作是如此，就是樂藝的演唱或演奏亦是如此。比方一首充滿了哀感的歌，不是很應該令一般聽衆都感覺得悲從中來麼？一般聽唱一首充滿

了哀感的歌的人尚且應該感覺得悲從中來，那末，那個唱歌的人不是亦很應該悲不自勝麼？但是，一個悲不自勝的人，話都說不出來，那裏還能夠唱出很好的歌呢？不，一個唱歌藝人當唱一首充滿了哀感的歌的時候，雖然是可以做出一個悲傷的樣子來，但是他的內界決不可以充滿了一種的哀感。他那時既經是變了藝術的工具，除了憑藉他的藝能把那首歌的情感表現出來之外，在他的內界裏面，是不會發生情感作用的。不會發生情感作用的人唱充滿情感的歌，這豈不是一件最虛僞的事麼？但是必要他自己不會發生情感作用，然後纔可把那首歌的情感表現出來，這和創作的音樂藝人，當創作的時候，必要把自己超出在情感之上，然後纔可以做出一些好的作品出來一樣。一個不求甚解的音樂朋友，當彈奏貝多芬的獨奏樂（Sonate）的時候，有時也會流下眼淚來，但是一個學成的唱歌藝人，在戲臺上面表演一部悲哀的歌劇的時候，是決不會流下眼淚來的，豈止不會流淚，而且有時當戲院裏面的聽衆個個都流下眼淚來的時候，他們或者在戲臺上面，一面做出一個愁苦的樣子，一面附耳私語，或改換了一些歌辭，用來說他們的笑話。你可以說他們是絕無心肝，但是你卻不能夠因此否認他們的藝術。

據上面所說的看來，音樂的藝術，無論是創作，抑或表演，嚴格的說起來，總是脫不了虛偽這兩個字。虛偽這兩個字說出來雖然是很不好聽，但是實際上並無傷於音樂的藝術。祇要那部樂藝作品本身是具有一種可以令人相信的大法力，那末，就那個創作藝人當創作的時候犯下了種種不誠實的毛病，亦是不妨事。為什麼？因為他把他的作品創作完成之後，他的作品能夠令人相信。祇要那個音樂的表演藝人的藝能，當表演出去之後，能夠令人相信，那末，就他自己當表演的時候，做出種種虛偽的行為，亦無傷於他的藝能。我再說一遍：創作的藝人和演唱或演奏的藝人是可以虛偽，但是創作成功的作品和表演出去的藝能，無論如何，必要能夠令人相信。必要牠能夠令人相信，然後纔配說是一種靈魂的語言，然後纔能夠在聽衆裏面喚起相當的情感。

音樂的藝術，自然是一種盡眞，盡善，盡美的藝術。但是所謂盡眞，盡善，盡美云云，亦不過是說牠能夠令人相信牠是盡眞，盡善，盡美。譬如維貝爾(C. M. von Weber)在他的歌劇 Der Freischuetz 裏面用來表現自然界的勢力的音響，雖然不是逼似自然界的音響，但是，他卻可以令你相信這是自然界的音樂，所以你要承認牠是藝術。藝術本來不是用來模仿自然界的，如果藝術的能事不過

是用來模仿自然界，那末，又何貴乎有藝術？藝術裏面之所謂真，正不必在自然界裏面真是如此。貝多芬那部 Fidelio 歌劇裏面的禮阿那黎 (Leonore) 是一個最善良的女人，就令當表演的時候，那個演唱禮阿那黎的女藝人，生得一副極兇惡的相貌，但是當你聽見她表演的時候，你很可以相信她是一個最善良的女人，必要這樣，然後纔可以說是藝術。我曾看見過一個演唱維爾笛(Verdi)那部 Rigoletto 歌劇裏面那個叫做眞爾德 (Gilde) 的女藝人，她的面貌和身材，確實是有些不大高明，但是據那部歌劇裏面說，她是像天使一般的美。我當時並不會因爲她實際上是生得不美，便在我的心目中存着一個不美的印象，這亦是同一樣的道理。

你們知道樂藝的能事，是在乎能夠令人相信牠是盡真，盡善，盡美，那末，就令牠對於壓迫着我們的自然界沒有得到實際上的勝利，但是，祇要牠能夠令我們相信牠是具有一種最偉大的勢力，能夠保護我們和自然界對抗，把自然界戰勝，我們便可以相信牠是強過自然界了。因爲音樂的藝術是由人們創造出來的，所以牠就是由人們的內界喚出來的，用來抵抗自然界的一種勢力。

普通那些音樂理論的書，要把音樂當作是音和聲調的聯合。因爲這個音樂的定義，說得極不

完全，所以很容易令人誤認音樂是沒有靈魂的。沒有靈魂的音樂，那裏可以說是音樂的藝術呢？我們之所謂音樂的藝術，乃是用來抵抗自然界的，能夠令人相信牠是盡眞，盡善，盡美的一種靈魂的語言，除了數理上的原素之外，還有牠那種精神上的原素，如果祇有數理上的原素，便是沒有靈魂的音樂。我們此刻接住便要討論音樂的原素。

三　音樂的原素

不論怎麼樣的音樂，祇要牠當得起音樂這兩個字，都是由下列四種原素構成：

1. 聲調（Rhythmus）；
2. 節拍（Takt）；
3. 和音（Harmonie）；
4. 曲調或樂調（Melodie）。

這四個譯名不過是用來方便那一般不懂外國文的音樂朋友。像這些音樂名詞的外國文，本來凡屬研究音樂的人們，都應該知道的，而且要澈底明白牠的意義纔對。因為普通一般音樂朋友，對於這四種音樂原素的意義，還不十分明白，所以我除在我那部樂語裏面把牠說過一遍之外，更把牠在這裏詳細說明一下。

我這裏先從聲調說起。

傳說歐洲有一個國王，有一天用他的手指在玻璃窗上面敲了幾下，隨即命令他一個站在他的傍邊的會作曲的臣下，根據這些敲窗的聲音做一篇樂曲。他的臣下連忙答應了之後，隨即依從他的意旨，做成了一篇樂曲。

這一段傳說，聽來雖然是很怪誕，但是並不是一件不可能的事，祇要那些敲窗的聲響有一定的循環往復的聲勢可尋，那末，經過一個會作曲的人把牠聽過一遍之後，便可以根據這些有一定的循環往復的聲響，做出一篇樂曲。

那些有一定的循環往復的聲響就是聲調，有了聲調之後，你便可以依照和音作曲的方法，把這些聲調演成種種色色的樂音，這樣根據有一定的循環往復的聲響演成的形形色色的樂音，就是曲調。

聲調是未曾演成樂音以前那種有一定的聲勢的自然的聲音，並不是音樂的音響，所以我叫牠做聲。

曲調的調，誰也知道可以說是調子。但是聲調的調爲什麼亦可以說是調子？這是很注意的。

我在我那部樂話裏面既已說明聲調在四種音樂的原素之中，是處於最重要的地特（Theodor Billroth）說：「祇聲調一樣已經可以當作是音樂了。」我們可以把聲調樂，那末我們自然更可以把聲調說是調子。

這個俾爾羅特，亦曾對我們說過：「音樂作品所以能夠流傳久遠，大部份是取決於牠的音調不過是處於次要的地位，因爲聲調是音樂的最直接的原始基礎，和人身的本分不開的關係，迥非那些視習慣，風尙，時代爲轉移的曲調可比。」

因爲普通一般人，向來沒有把自然的聲響和音樂的音響分別來說，所以會把和音尤其是對於聲調這一種音樂原素，更是少有注意。他們看見聲調這兩個字，很容易把牠經演成樂音的曲調。因爲平時未曾把聲和音分別清楚，這自然是很難怪的。普通一般人調這一種音樂原素的時候，大都是把牠和節拍混合來說。你把牠和節拍混合來說，雖然

可以，但是你總要澈底明白牠和節拍本來是有很大的分別纔對。

比方你在鋼琴上面彈奏一首迴旋舞曲，你用左手彈奏的伴奏部份，是有一種循環往復的聲勢。這種具有循環往復的聲勢的音響就是聲調。一首迴旋舞曲的聲調，雖然是3—4的節拍，但是不是凡屬寫着3—4的節拍的音樂作品，都是有迴旋舞曲的聲調。一首細步舞曲(Mennett)也是3—4的節拍，但是牠的聲調是和迴旋舞曲的聲調大異其趣。迴旋舞曲每一節裏面那三個音，頭一個音是強，其餘兩個音是弱，細步舞曲每一節裏面那三個音都是強的。同是三個音，但是有強弱的分別。這種強弱的分別，就是聲調的作用。你們明白這一層道理，那末，你們便可以明白聲調和節拍本來是兩樣東西了。你可以用2—4的節拍，做出無量數的樂歌，和無量數的舞曲，或單步舞曲，或雙步舞曲，或 Tango 或 Matchicho，但是你要知道牠雖然同是2—4的節拍，但是各有各的聲調，你不能夠按着任何一首2—4節拍的樂歌，跳你的 Tango，一首 Tango 的舞曲，亦不可用來跳你的 Matchiche，因爲除了強弱不同之外，還有時間上之差異。

所謂時間，就是註明在樂譜上面的各種快慢的速度，如 Allegretto, Allegro 之類。學者爛

特（Mozart）說：「音樂裏面最不可少，最不可移易，最主要的就是時間。」這些最不可少，最不可移易，最主要的時間，本來就是從聲調產生出來的，有了一定的聲調，自然是有一定的時間，節拍雖然是用來節制聲調，但是決不能夠用來剝喪聲調那種活潑潑的生氣。你們必要明白這一層道理，然後纔能夠徹底明白維貝爾關於節拍所說的那幾句話：「節拍（時間）並非是可以用專制的手段，妄行阻攔，妄行催促，牠是音樂的脈膊，如同生人的脈膊一樣。——沒有一個慢的速度，中間不會有某幾處地方，是需要一些較爲敏捷的動作，用來制止那種拖泥帶水的情態。——亦沒有一個急促的速度，中間不會有某處幾地方，是需要一些較爲和緩的演奏，因爲一路急促下去，勢必至於無從把那篇作品的情感表現出來。」

我們可以把聲調和節拍這樣分別來說：節拍是音樂的一種數理上的原素；聲調是音樂的一種精神上的原素。節拍雖然是用來節制聲調，但是爲顧全聲調那種活潑潑的生氣起見，不能不有所伸縮，正如人們的脈膊，因喜怒哀樂的關係，亦會發生變化一樣。

我上面既已說過：你要把聲調和節拍混合來說，這個未嘗是不可以，但是你不可以叫牠做節

拍，祇可以叫牠做聲調，廣義的聲調不但是把節拍包含在裏面，而且亦把時間包含在裏面。

曲調是從聲調脫胎出來的。聲調是具有一種剛強不屈的氣象，待到牠演成曲調之後，於是原日那種剛強不屈的氣象亦變了雅馴。舊日有許多人要把聲調當作是男性的原則，曲調當作是女性的原則。誰懂得把聲調和曲調這樣分別來說，便可以知道聲調和曲調的妙用了。曲調要得到聲調，然後纔有着落，一如女性要得到男性，然後纔有着落一樣。聲調要得到曲調，纔有價值可言，亦如男性要得到女性，然後纔有價值可言一樣。聲調是剛性，曲調是柔性，音調能夠化除聲調那種剛強不屈的氣象，就是柔能制剛的道理。

根據上面所說的那一番話，你們大約總可以把聲調和曲調分別清楚了。但是曲調究竟是什麼？這個問題亦很值得我們研究的，比方我們中國尋常拿來唱的，或拿來吹奏的二黃，西皮，又或梆子，又或小調，又或崑曲，又或佛曲，按諸音樂的理論，可以說是曲調麼？你們要答覆這個問題，那末，你們先要澈底知道：究竟什麼是曲調？

在尋常那些所謂樂理的書裏面，你們可以看見這樣一個曲調的定義；曲調是根據一定的聲

調排列起來的高低不一樣的好幾段的音。這個定義雖然是未嘗不可以說得去，但是因爲有欠明顯的緣故，所以很容易令人發生誤會。本來在我們中國尋常所謂一首歌曲，都是有好幾段的音，這好幾段的音都是高低不一樣，雖然不必一定是根據一定的聲調，但是那好幾段的音總是排列起來。是的，究竟要怎麼樣纔可以說是根據一定的聲調？根據一定的聲調之後，又要怎麼樣纔可以說是排列起來？對於這兩個問題，尋常一般的音樂朋友，都是很少注意到。

譬如一篇迴旋舞曲自然是有牠那種特別的聲調，牠那種特別的聲調，雖然可以發生種種的變化，但是永沒有忽然間變成和一首細步舞曲的聲調一樣的道理。不錯，不論任何一篇音樂作品，遇着變換節拍的時候，固然是同時變換聲調，就在沒有變換節拍的時候，聲調亦可以發生變化，但是在某一個時期之內，在某一處地方，原日的聲調是決不可以變換的。你們要認識某一個時期究竟是怎麼樣的一個時期，某一處地方究竟是怎麼樣的一處地方；那末，你們便先要知道什麼叫做排列了。凡可以說得上音調的音調，都有牠一定的排列，牠的排列是有一定的尺度，和一定的段落，簡單的說一句：牠是有一種美的結構。比方你要根據某一種聲調做成一排的音，在這一排音還未

曾告一段落之前，你忽然又改用另外一種和原日的聲調大異其趣的聲調，這自然是不成的。如果我把曲調取譬於中國舊日的文章，那末，當一段的意思祇發揮了一小半的時候，你決不可以把別樣風馬牛不相及的意思插進去；應該鋪敍的時候，你又不鋪敍；應該過，應該結的時候，你又不過不結，或者這一段的意思剛好是和那一段的意思相反，那末，這還成什麼文章呢？聲調是好比一篇文章裏面的意思，一篇文章裏面的意思，可以一層深過一層，極抑揚頓挫之妙，但是決不可以自相矛盾，一篇音樂作品裏面的曲調，可以發生種種的變化，但是不論怎樣變化，總要不離其宗。我上面說：迴旋舞曲的聲調不會變成細步舞曲的聲調，就是千變萬變，不離其宗的道理。

你們明白這一層道理，那末，你們便可以知道：不是凡屬唱出來的，或奏出來的，高低不一樣的，好幾段的音，都可以說是曲調。必要這好幾段高低不一樣的音是有聲調上的線索可尋，同時又有段落上的好好的排列，然後纔可以說是曲調。我曾聽過許多尋常所謂歌曲。有些人問我：「你見得牠的曲調好不好？」因為我見得牠之所謂曲調，按諸正確的樂理，本來不是曲調，所以我覺得沒有說話好回答。

我在我那部樂話裏面曾引述過諸波羅士(August Wilhelm Ambros)那幾句話：「祇有樂調(卽是我這裏所謂曲調)，就令牠是單獨唱奏起來，纔可以包含音的藝術的各個原素，除聲調的動作之外，牠兼隱藏着和音的份量在裏面。」這就是說：曲調是要依法製成，所謂依法，就是依照和音作曲的大法。你依照和音作曲的大法做出來的，一排排的，高低不一樣的音，不特是有聲調上的線索可尋，不特是有段落上的好好的排列，而且其餘的那三種音樂原素，亦統統被牠包含在裏面，所以我要把曲調當作是集音樂的大成的那一種原素。

爲什麽音樂要有了和音之後，纔可以表現最高深的情感？爲什麽音樂要有了和音之後，纔可以說是藝術？關於這些道理，我已經在我那部樂話裏面說過不少的話，我這裏祇就曲調同和音那種相依爲命的關係略爲說牠幾句。

和音是好比人的軀殼，曲調是好比人的靈魂。靈魂沒有軀殼便無所依附，正如曲調必要建築在和音上面一樣。軀殼沒有靈魂，便沒有生命，亦如和音要和曲調互相依倚，纔可以得到藝術的生命一樣。根據這個見解，我們便可以審察近代音樂的變遷。

自十九世紀以來，和音的使用，日新月異，不論怎麼樣的情態，你都可以用和音表現出來。這種得未曾有的進步，雖然誰也要承認牠是一個大大的進步，但是進步的結果，和音竟變成一切情態的唯一表現，牠不但是要起來役使曲調，而且要把曲調當作是一種無足重輕的音樂原素。這種畸形的進步，自然是很危險的。

一般要把和音當作是音樂的唯一主要原素的人們，都說瓦格納爾是這個新局面的始創者。不錯，瓦格納爾對於現代的新和音是有過最大的貢獻，但是他何嘗因此便輕視了曲調？你試打開瓦格納爾的作品來看，除了最深厚的和音之外，不是隨處都有最美滿的曲調麼？瓦格納爾不但是用他的和音開了音樂的一個新天地，而且用他的曲調闡發了音樂的最足寶貴的神秘，他所以能夠完成他的偉大，這自然不是偶然的事。我將在這裏斷定一句：不問和音發達到什麼田地，必要有很好的曲調隨伴着，然後纔可以說是真正的進步。你要辯別現代新派的樂藝作家那一個是有天才，那末，你看他除了精巧的和音之外，能不能夠發現出好的曲調，這就是一個最好的標準。

因為曲調是從聲調演成的，所以自從曲調被壓倒在和音的氣燄之下，和曲調互相生息的聲

調，自然也受了絕大的影響。尤其是那種所謂印象派的音樂，更是祇有一種麻木不仁的聲調，你試聽印象派的樂藝作品，他那好幾種纖細的聲調，錯雜演來，你就用盡你的耳力，你有時亦跟不上。這種不健全的音樂，自然要喚起一度的反響，於是有士他拉文斯基（Strawinsky）這一派的音樂作家，起來從新樹立聲調的威勢。但是他們努力的成績，徒然造成一些粗野的聲調，不論怎麼樣的作品，都是脫不了舞樂的風味，對於風雨飄搖的樂藝，依然是沒有多大的貢獻。這又是什麼緣故呢？

音樂的三大原素——包含節拍和時間的聲調，曲調，和音——是決不可以偏重的。自新派的和音得到長足的進步以來，和音變了唯一主要的音樂原素，所以原日那三大原素的均勢，便於無形中被牠打破了。聲調是音樂的原始原素，像印象派那種錯雜演來的麻木不仁的聲調，固然是不對，但是你把牠矯枉過正，造成一種叫囂粗野的聲調，這也是無有是處。最近那種所謂大衆化的音樂，不知費了幾許的慘淡經營，又創出一種新樣的複音音樂，這種新樣的複音音樂，竟能夠把已經破碎的音樂的三大原素的均勢從新樹立起來。牠的體製，並不是要造成五光十色的和音，乃是要把曲調當作是構成一切的原動力，由曲調的各個音線的變響造成一種的複音音響，並不和舊日

的和音妥協，因爲牠最能夠引起大衆的同樂，所以牠是可當大衆化的音樂這個徽號而無愧。我們表同情於這種大衆化的音樂，因爲牠能夠把音樂的三大原素從新造成一個均勢的局面。

我們因說起現代音樂的變遷，同時亦得到一個審定新派的音樂作品的標準：不論怎麼樣的一種新派音樂作品，祇要牠能夠維持音樂的三大原素的均勢，便不是壞的音樂作品，我們更可以把這個標準使用到一切的音樂作品身上。凡祇由健全的聲調演成一些很好的曲調，但是沒有相當的和音；又或有很好的和音，但是沒有健全的聲調和由聲調演成的很好的曲調，那末，我們都要說牠是壞的音樂作品。

從前一般的音樂藝人，雖然沒有專門研究過和音作曲，但是因爲平日多聽，多奏，多看樂藝作品的緣故，竟也能夠創作一些很好的音樂作品。近代有一些人祇知乞靈於那些解釋怎樣和音，怎樣作曲的書本，但是待他學成了之後，他做出來的音樂作品，都是滿紙死氣。這是什麼緣故？不論那一種的音樂原素，除了數理上的成份之外，還有牠那種精神上的成份。比方和音，牠要憑藉牠自己那種表現一切最高深的情感的能力，把曲調變成無足重輕，這固然是不對的，但是，如果你全不講

求和音的表現一切最高深的情感的能力，以為祇要能夠知道什麼三度和音的變位，和統御一切的七度和音的使用，便算盡了和音的能事，那末，這樣的和音，不是完全是一種數理上的原素麼？你把曲調供這一類和音的役使，那末，這樣的曲調亦不過是一種數理上的原素，一如絕對服從節拍的支配的聲調，和祇適合用來剝喪聲調的那種活潑潑的生氣的節拍，祇可以說是數理上的音樂原素一樣。不獨這樣，如果我們不把音樂的各種原素分開來說，祇就整個的音樂來說，牠亦有數理上和精神上的兩種原素。這就是說：就令你曉得使用聲調，節拍，和音，曲調這四種原素，但是，如果你做出來的那篇作品，除了悅耳的音響，悅目的光輝，又或輕浮的情感之外，一些實在的內容都沒有，這樣沒有意義的作品，因為不是從作者的靈魂流露出來，所以亦不能夠直達別人的靈魂。我們之所謂音樂，是一種靈魂的語言。牠既然不能夠由靈魂說向靈魂，那末，那裏還配說是音樂呢？在外觀上看來，牠對於音樂的各種原素的使用，都沒有錯誤，按諸所謂音和聲調聯合起來便是音樂的定義，並沒有違背，但是，因為牠缺乏那種精神上的原素的緣故，所以我們到底不可以恭維牠是音樂的藝術。我說音和聲調聯合起來就是音樂的定義，是說得有些不大完全，就是因為牠很容易令人

誤認音樂祇有一種數理上的原素的緣故。你們知道這個定義不完全的地方是在那裏，那末，你們對於音樂，尤其是對於音樂的原素，便可以當得起心領神會這四個字了。

四　音樂的分類

一切的音樂雖然是有種種的格式，但是我們總可以把牠分作兩種來說：

1. 歌樂；
2. 曲樂。

我這裏所謂歌樂，就是普通所謂聲樂。聲樂這兩個字本來是從外國文直譯過來的，原文的意思是用人的聲音唱出來的音樂。但是你祇看見聲樂這兩個字，你怎會把牠的本來意義看出來呢？你如果把聲和音分別來說，聲樂這兩個字自然是說不去。你如果不把聲和音分別來說，那末，聲樂和音樂究竟有什麼分別？你亦不能夠祇承認人的聲音可以說是聲，一切樂器發出來的聲音不可以說是聲。

不，你就把聲樂當作是用人的聲音唱出來的音樂，這亦是有些說不去。為什麼？因為你既然說

是用人的聲音唱出來的音樂，那末，除了人的聲音之外，應該更沒有樂器的聲音纔對，但是實際上牠是除了祇使用人的聲音之外，兼可以使用樂器的聲音。所以所謂聲樂就是用人的聲音唱出來的音樂，名實上實在是有些不大相符。但是，這並不是把牠譯作聲樂的人譯得不對，乃是原日那個西方的名詞說得不對。因爲這種種緣故，所以我要把這一類的音樂叫作歌樂。第一，因爲歌是建築在音之上；第二，因爲祇有人們纔可以唱歌；第三，因爲人們唱出來的歌，不論有沒有樂器伴奏着，都可以說是歌。歌樂這兩個字雖然不是譯來的名詞，但是我見得必要把這一類的音樂，叫做歌樂，然後纔能夠名實相稱。

我這裏所謂曲樂，就是普通所謂器樂，所謂器樂，就是說用樂器奏出來的音樂；這個名辭亦是從外國文直譯過來的。器樂這個譯名雖然比聲樂這個譯名較爲說得去，但是名實上亦有些不大相稱。譬如一首樂歌的伴奏，分明是用樂器演奏出來的，這樣用樂器演奏出來的一首樂歌的伴奏，是否可以說是器樂？而且所謂聲樂器樂云云，不過都是就那一類的音樂作品來說，不應該祇就人的聲音或樂器的聲音來說。不論怎麼樣的一篇音樂作品，不必要你把牠唱奏起來，然後你纔可以

叫牠做歌樂或曲樂。

歌是拿來唱的，曲是拿來奏的。凡屬拿來唱的音樂作品，不問有沒有樂器伴奏着，都是歌樂。一切祇拿來奏的音樂作品都是曲樂。雖然有些曲樂作品有時也有一些拿來唱的地方，（貝多芬的第九部交響樂就是這樣一種曲樂作品）但是這不過是例外，我們不可以把牠作爲曲樂的標準。

因爲歌樂是一切音樂的根本，所以我這裏要先從歌樂說起。

瓦格納爾說：「音樂的最久遠，最眞正，最美滿的機關就是人們的歌音，音樂有了人們的歌音，然後祇能夠得到永久的存在。」瓦格納爾所謂最久遠，是就音樂的起源來說。因爲有了人們的歌音便有音樂；所以音樂的存在是和人們的存在同一樣久遠，在世界上的人類還未曾滅絕以前，音樂決沒有單獨消亡的可能。瓦格納爾所謂最眞正，是就音樂的靈魂來說。祇有人們的歌音是最適合用來表現音樂的靈魂，人們的歌音不但是樂器的樂音不能夠替代，就用最好的留聲機器片唱出來的人們的歌音，亦是受了一層的隔膜，總不似本來的人們的歌音這樣眞正。瓦格納爾所謂最美滿，是就音樂的藝能來說，人們的歌音，就是一切的音樂藝能的標準。瓦格納爾亦曾對我們說過：

「人們的歌音是一切音樂的實際上的根本，祇要音樂能夠順着本來的途徑繼續發展下去，那末，就令一般最喜歡使用最奇險的音的組合的創作藝人，和一般最喜歡使用最大膽的表情的演奏藝人，亦可以從純粹的歌的藝能尋出一定的法則來，作爲他們的藝能的標準。」

人們的歌音，是用來把詩的藝術和音樂的藝術打成一片的。凡屬藝術，本來是沒有一定的界限。舒曼（Schumann）說：「這一種藝術的美的基礎是和別一種藝術的美的基礎沒有分別，不過質料上是不相同。」因爲各種藝術的美的基礎本來是沒有分別的緣故，所以當這一種藝術得到相當的發展的時候，往往會伸張到別一種藝術那邊去。德意志詩人格列爾巴差（Grillparzer）說：「各種藝術的界限是不應該分別得太清楚，否則音樂的藝術和詩的藝術決不會得到充分的發達。音樂爲擴大自己的範圍起見，不能不伸張到詩的藝術那邊去，一如詩的藝術要伸張到散文裏面去一樣。」音樂伸張到詩的藝術那邊去，於是造成了一個詩藝和樂藝打成一片的局面。音樂沒有文字，不容易把某一種情感極明顯的表現出來，文字沒有音樂，亦不能夠把某一種情感表現成惟妙惟肖。詩藝和樂藝的合并本來是不可少的，德意志詩人黎星（Lessing）更要把牠透深一

層來說：「自然的主宰，好像不但是要把詩藝和樂藝合幷起來，而且好像要把詩藝和樂藝化合成一種同樣的藝術。」黎屋雖然是不敢把牠說定，但是詩藝和樂藝是需要一種最良好的配合，這是誰都要承認的。如果配合成十分適當，那末，我們便可以把詩藝和樂藝當作是一種同樣的藝術，否則好像人世的婚姻一樣，好的固然是有，壞的亦自不少。希黎爾（Hiller）說：「話和音的配合是一種再良好沒有的結婚。」又說：「歌文和音樂的配合是一種最合法的結婚。民法上的結婚是由人們的理智演成的，宗教上的結婚是由人們的幻想演成的。在音樂上來說，差強人意的結婚，固然是有許多，但是最美滿的結婚，已經是很少了。」

詩藝和樂藝的配合，本來是一件極不容易的事，那些要把詩藝提高在樂藝之上的人們自然主張應該以詩藝爲主要，樂藝爲次要。但是詩藝起來役使樂藝，很容易侵犯樂藝的獨立生命，而且遇着你心目中對於詩藝和樂藝，有了一個主要和次要的成見，那末，你做出來的樂歌，亦必不能夠把這兩種藝術打成一片。我以爲樂藝的獨立生命是建築在樂藝裏面，一如詩藝的獨立生命是建築在詩藝裏面一樣。所謂要把詩藝和樂藝打成一片云云，應該以不至於危害了這兩種藝術的獨

立生命爲限。一首樂歌的創作，乃是樂藝把自己伸張到詩藝裏面去，並不是詩藝起來役使樂藝。詩藝受了樂藝的役使，詩藝的獨立生命依然存在，不論那個作曲者怎樣把牠播諸音律，牠總可以保存原日那一首詩的眞面目，如果樂藝受了詩藝的役使，那末，樂藝的獨立生命便沒有着落了。

我這裏所主張的，並不是說詩藝應該要受樂藝的役使，所謂歌文和音樂的最良好的配合，自然是要把詩藝和樂藝打成一片。但是怎樣纔能夠把這兩種藝術打成一片？

不論怎麼樣的音樂作品都有牠的思想。一首樂歌的思想是從那一首用來作曲的詩得來的，所以應該以詩意爲主，換句話說：一首樂歌的思想決不能夠和那首詩的意旨有所違背。貝多芬說：「雖然不好的文字很容易把音樂弄壞，但是祇要音樂和文字能夠和合爲一，我們便要表示滿足，就令文字的意義極其卑下，我們亦不應該把牠做成高尙的音樂。」

音樂應該以詩意爲依歸，這是誰都要承認的。但是一首樂歌的作曲者從某一首詩得到了一定的思想之後，便要依照音樂的法則發揮牠的思想，祇要和那首詩的形式沒有發生衝突，便算盡了作曲的能事，決不能夠被一個個的字面限死。施勒爾（Schiller）說得好：「音樂決不能夠被困

於一個個的字面，亦不應該以一種狹量的音的遊戲出之，除了要服從那首詩的全部精神之外，牠是不受詩藝的任何一種的限制。」

誰明白音樂中的歌樂除了服從文字的整個的意義之外，不受文字的枝枝節節的限制，然後牠纔可以認識歌樂是詩藝和樂藝怎麼樣的一種配合。一切以詩害樂的作品，就令做出來是很悅耳，亦是無有是處。

歌樂的最初形式就是民歌，這種最初的歌樂，是用不着詩的藝人同牠做歌辭，亦用不着音樂藝人同牠作曲，牠是從民間產生出來的。北迷（Franz Magnus Boehe）曾說：「你要分別那些在民間得到普遍的流傳的歌，那一首是民歌，那一首是學來的藝術樂歌，那末，你必要把下列各種的民歌的特徵認識清楚：一、自然的淺顯的歌辭；不但是沒有高深的語句，就神話裏面的形象，外來的，和抽象的名詞，亦概不使用，祇有時使用流行的成句，和一些人人都最喜歡說的句話；二、歌辭的內容總不會出了普通的人們的生活之外，都是屬於客觀的見解；三、歌辭往往失之簡陋；四、曲調是現成的。牠的曲調並不使用麻煩的音程，聲調亦極簡易，音類亦不會時常變換，這就是民歌的特徵。」

民歌的特殊地方是能夠以最淺顯的音樂和歌辭表現最真實的情感。尋常那些時髦的豔歌雖然亦能夠在民間得到一個很普遍的流傳，但是因爲牠不足以表示最真實的情感的緣故，所以祇能夠得到一個短期的生命。克士特林（Karl Koestlin）說：「凡是以打動人們的心的一切情狀，都在民歌裏面得到鮮明美滿的表現：或因看見陽光而歡喜，或因看見青春重回了大地而歡呼，或是獵人的樂事，或是行人的遊興，又或戰士的一悲一喜，尤其是愛的歡樂和苦痛，更是民歌的主要成份。真正民歌的曲調，是沒有那種流連荒亡的情態：牠雖然是極簡短，但是卻帶有一種活潑的，強健的，堅忍的精神；除有時露出一種愁苦的情狀之外，有時亦帶有一種柔媚的，滑稽的情態。天真爛漫，實在自然，這就是牠的最大的特徵。」

除這些本來的民歌之外，還有一些由詩的藝人和音樂藝人創作成功的民歌。這些民歌必要一般的民衆見得牠確是足以代表他們那種自然的情感，然後纔會把牠廣爲歌唱，待到牠已經在民衆裏面得到一個很鞏固根基，於是牠亦足以和本來的民歌共垂久遠。這一類由詩的藝人和音樂藝人創作成功的民歌較之本來的民歌，數量上確實是很少。舒曼曾對我們說過：「你要留心

審聽一切的民歌牠是一切最好的曲調的寶泉，你們可以因此認識各民族的特性。世界上各個有名的作曲藝人都曾根據本來的民歌做出許多很好的曲調，但是一經過他們手裏，大都是變了一首藝術樂歌；已經是失了民歌的本來面目了。

尋常所謂藝術樂歌都是由作曲藝人根據詩人的詩創作成功的樂歌，牠的歌辭較之民歌的歌辭，不但是辭句較爲文雅，就意義亦較爲深長。尋常的民歌，都是用好幾首的歌辭套一首同樣的曲調；是的，有時因爲歌的形式過於簡短的緣故，如果得不到從頭再唱的機會，簡直不成其爲一首歌。這樣按照同一樣的曲調唱好幾首的歌辭，往往歌辭的整個的意義，和那首歌的整個的意義不大符合。爲避免這種毛病起見，所以凡屬藝術樂歌都是按照那首詩的長短，把牠自頭至尾一直譜下去，祇有裏面那些意義相同的部份，纔可以不換曲調。

除了尋常所謂藝術樂歌之外，還有所謂二部合唱，或三部合唱，或四音合唱的歌樂。因爲合唱的歌已經是當得起藝術這兩個字，所以我把牠一齊歸併在藝術歌樂裏面。歐洲所謂禮拜堂樂是包含着許多宗教性的歌樂在裏面，內中如顯德爾（Haendel）的 Oratorien，拜哈（Bach）的

Matthoeus-Johannis-Passion，以及他的 H-Mollmesse，貝多芬的 Missa Solemnis，黎斯特(Liszt) 的 Graner Festmess 都是最有藝術價值的禮拜堂歌樂作品。

西方人往往把歌樂分作宗教的和非宗教的兩種。因爲這種分類法，並不是從樂藝的本身着想，所以我們認爲不大妥當。西方人所謂室內樂，原先是就非宗教的音樂來說，到了後來，是指那些由少數單獨的樂器演奏出來的音樂來說，除了曲樂之外，亦包含着曲樂器伴奏的歌樂在裏面。現時室內樂的對面就是公演樂，但是實際上室內樂亦何嘗不可以公演？所以公演樂和室內樂的分類法，我們亦不敢採取。

音樂的本身必要得到一種健全的發達，然後纔可以產生藝術樂歌。但是必要牠產生了一種大規模的曲樂之後，然後牠纔可以得到一種永久的獨立的生命。

我們上面已經說過：一切用說話說不出來的情感，祇有音樂纔可以把牠表現出來，因爲這個緣故，所以我們要把音樂當作是靈魂的語言。音樂中的曲樂就是最完備，最美滿的靈魂的語言。

瓦格納爾說：「音樂藝人祇能夠在曲樂裏面，脫離外界一切狹窄的引誘，直接達到藝術的最

高理想。」這就是說，祇有曲樂纔能夠完成音樂的自由獨立的生命。普通曲樂的最高形式，就是獨響樂(Sonate)我說牠是樂，不說牠是曲，因爲祇有樂纔能夠代表音樂的整個自由獨立的精神，曲不過是一篇小小的樂曲罷了。但是這個字的最初意義，也不過是一篇樂曲的意思，那時還祇有一章的結構，到了後來牠已經得到兩章，三章，四章的結構之後，於是牠的形式大備。因爲舊日一切所謂室內樂和樂隊樂，都是由牠的形式脫胎出來，所以牠在我國亦得到一個模範大曲的譯名。

我說牠是獨響樂，因爲牠不是專爲一個獨立的樂器作成，便是爲一個需要別一個樂器伴奏的樂器作成。獨響樂的對面就是交響樂(Symphonie)。交響這兩個字是從字面上的意義譯成的，因爲牠不是專爲一個樂器作成，乃是爲全副樂隊作成，當演奏的時候，並不是各樣樂器做了某一個樂器的伴奏，所以就實際上來說，交響這兩個字亦可以說得去。如果當演奏的時候，雖有別樣樂器伴奏着，但是不過是以某一樣樂器爲主眼，而且演奏的目的，亦不過是用來誇耀那個演牠藝人的藝能，這一類的曲樂和那種專用來促進樂藝的獨響樂，自然是有大大的分別，所以我要把牠譯作主奏曲(Konzert)，比方主奏的樂器是鋼琴，全副樂隊不過是用來伴奏，我們便可以叫牠做

鋼琴主奏曲。如果祇鋼琴單獨演奏，並沒有樂隊伴奏着，那末這樣的曲樂自然不可以說是主奏曲。在西方雖然也有人叫牠做鋼琴 Konzert，但是這裏所謂 Konzert，並非是主奏曲的意思，乃是演奏會或音樂會的意思。因爲 Konzert 這一個字亦有這一方面的意義，所以牠在我國亦曾得到一個音樂會曲的譯名。

音樂是進化的，比方從前一部鋼琴主奏曲，裏面必定有一些地方給那副樂隊這樣一個合奏的機會，用來發揮那部鋼琴主奏曲裏面的音題，在這樣的時期當中，樂隊實處於主要的地位。這樣的樂隊合奏和鋼琴的主奏互相變換，就是舊日那些鋼琴主奏曲的大經大法。但是到了後來，這個大經大法逐漸得不到充分的使用。你試把博藍士 (Brahms) 的鋼琴主奏曲打開來看，樂隊已經是處於主要的地位，本來用來主奏的鋼琴有時竟變了用來陪襯的樂器。這樣的鋼琴主奏曲，已經是帶有很深的交響樂的色彩。如果我們不說牠是鋼琴主奏曲，那末我們可以說牠是鋼琴主奏樂，因爲這樣的作品，並不是以那個演奏藝人的藝能爲主眼，牠是爲樂藝的本身創作出來的，所以足以當鋼琴主奏樂的稱號而無愧。

除了獨響樂，交響樂，主奏曲或主奏樂之外，在曲樂裏面自然還有許多別樣的形式，因爲我這裏不是要寫一本曲體學，所以用不着把牠一一數來。我這裏祇就標題音樂和交響樂詩說一說。

標題音樂（Programmusik）是用來表現某一種內界的，或外界的一定的情態。標題音樂的對面，就是所謂絕對的音樂。絕對的音樂是不必需要一定的標題，聽樂的人可以任從自己的見解把牠的意義想出來。標題音樂的意義是有一定的，不許那些聽樂的人在那裏胡思亂想。

標題音樂是和舊日那些在歌樂作品裏面得到使用的音的繪畫不同，牠的基礎是建築在那些很適合用來表現情態的同類的意義上面。譬如你聽見銅角的歡呼，你便可以聯想到獵人的樂事；你聽見由 Oboe 奏出來的晴朗的曲調，你便可以聯想到田野上面牧人的生活；你聽見喇叭驟響，你便可以聯想到戰爭。

自主要音旨在音樂裏面得到相當的使用以來，越發增進了音樂的表現一定的情態的可能性。這就是說：祇要某一種意義和一個音題結合起來，那末，遇着這一個音題再度演奏起來的時候，你便可以聯想到原日要表現出來的那一種意義。譬如你在瓦格納爾的 Tristan und Isolde

裏面，看見 Isolde 手指着那瓶有毒的飲料，同時你又聽見那個主要音旨演奏起來，那末，你自然可以由這一個音旨的音認識那個飲毒斃命的意義。待到後來當 Isolde 向 Tristan 說出這樣一句話來的時候：「讓我們飲這一杯洗除罪惡的酒，」同時那一個音旨的音又演奏起來，那末，你便可以知道 Isolde 那一句話是包含着怎麽樣的意義。表演人沒有說出來的心事，竟被音樂暴露出來。

標題音樂的思想雖然不是推始於北爾約 (Berlioz)，但是到了北爾約纔開了一個標題音樂的新紀元，這是誰都要承認的。自北爾約把他的標題交響樂創作成功以來，黎斯特卽融會了他的思想，創成那種交響樂詩 (symphonische Dichtung)，經過斯特勞士 (Richard Strauss) 把他發揮光大之後，交響樂詩於是得到充分的發達。

交響樂詩的形式，祇就外面看來，雖然是逃不出交響樂的基本結構，但是牠是有一定的內容，把交響樂的各個部份結合成一個有聯繫的整個；這就是交響樂和交響樂詩不相同的地方。

自標題音樂和交響樂詩得到充分的發達以來，音樂的獨立自由的生命於是得到了一個最

堅固的基礎。雖然這一類的作品有時是太偏於物質上的敘述，但是就大體上來說，必要有了標題音樂之後，然後音樂纔能夠成爲一種大規模的獨立的藝術，這是毫無疑義的。

以上所述的就是純粹的歌樂，和曲樂。但是除了這些純粹的歌樂和曲樂之外，亦有一些由歌樂和曲樂混成的規模偉大的作品，我這裏祇抽出歌劇和樂劇說一說。

歌劇和樂劇除使用詩藝和音樂之外，兼使用繪畫，建築，跳舞各種藝術，牠的主旨是要把某一種事實或情節用歌樂和曲樂表現出來。

摩差爾特(Mozart)說：「在歌劇裏面，詩要做音樂的孝順女兒。」這是音樂藝人所說的話。

格列爾巴差說：「用詩人的眼光審察歌劇，這是不對的，因爲在詩藝的立場上看來，一切戲劇和音樂的聯合作品都是沒有意義。不，你必要站在音樂的立場上面下你的評判；你要把牠當作是一幅音樂的繪畫；寫在下面的文字，祇可以做牠的解釋，」這是詩人所說的話。

這一類要把詩藝受樂藝的役使的見解，在瓦格納爾看來，是不對的。瓦格納爾說：「歌劇是犯了一個很大的錯誤。本來祇應該當作是表現情感的工具的音樂，在歌劇裏面竟變了目的；本來應

該當作是表現情感的目的的戲劇，在歌劇裏面反爲變了工具」。

我們可以根據瓦格納爾這一番話，把歌劇和樂劇這樣分別來說：歌劇是以樂藝爲主要的，詩藝不過是供樂藝的役使；樂劇是以那部戲劇爲主要，所以不把樂藝提高在詩藝之上，他是要把詩藝和樂藝打成一片的，所以詩藝亦不會超來役使樂藝。

除了這個根本上的差別之外，還有結構上的分別。歌劇的每一幕都是自成一段落，都有牠的最高點。樂劇則按照那部戲劇的情節，逐漸演進，逐漸昇高，雖然也分作若干幕，但是若不是把牠截然分開，以至於露出破裂的痕迹，簡單的說一句：牠是一部沒有裂縫的樂劇。除使用各個的主要音旨之外，兼憑精音的繪畫演成一種音的朗誦，就那一篇開場樂，亦是根據臨時的自由的幻想，引起那部樂劇的表演，並不是像歌劇那種辦法，用來發揮歌劇裏面的主要音題。

自瓦格納爾製定樂劇以來，一般新派的作曲家更把牠發揮光大，菲茲尼爾(Hans Pfitzner)的 Palestrina，和斯特勞士 (Richard Strauss) 的 Salome 和 Elektra，都能夠繼續瓦格納爾的精神，與音樂的藝術更進一步的貢獻。除此之外，德璧西 (Claude Debussy) 的 Pelléas et

Me'isande 則把印象派的思想輸入歌劇裏面去，舒黎克爾 (Franz Schreker) 的 Der ferne Klang, Die Gezeichneten, Der Schatzgraeber 都帶有很深的印象派的色彩。最近又有所謂表現派的音樂，和大衆的音樂。因爲我這裏不是要寫一部音樂變遷史，所以我可以不必一一拿來申說。總之音樂是進化的，不問牠進化到什麼田地，你總可以把牠分作歌樂和曲樂兩大類別。你把這兩大類別分別淸楚之後，那末，你對於全部的音樂藝術總可以得到一個正確的根本認識。

五　音樂的藝人

不問是創作的音樂藝人，抑或是唱奏的音樂藝人，都應該把自己當作是藝術的一種工具，決不應該存着一個我的觀念在心裏面。貝多芬說：「眞正的藝人是不知道有驕傲這一回事；他看見藝術這樣無窮無盡，他心裏不勝悵惘，他在神思昏昏之中感覺得自己離藝術的目標，還是這樣遠，如果他聽見傍人把他稱贊，他自己越發悲不自勝，見得他藝術的神爲照着的那個藝術的目標，離他自己還是像天上的一座明星這樣遠。」貝多芬又說：「你藝術上的進步愈大，你對於你舊日的作品愈覺得不滿足。」這些話本來好像是極淺顯，但是經貝多芬把牠說出，不問誰聽見，都應該發生很大的感動。

舒曼曾經這樣問過一般音樂的新進小生：「你們，藝術的可憐蟲，聽見貝多芬臨死的時候所說的那一句話，不會震動起來麼？我相信我現在纔到了創作的初期。」

藝術是無窮無盡的，你有了一個我的觀念，這就是說，你有了一個自滿自足的虛榮心，或是要把藝術當作是用來同自己出風頭的一樣東西，你便把你自己宣佈了死刑，你就有很好的天賚，亦不容許你混跡在神聖的藝術裏面。

這個我的觀念，不但是會使你得不到進步，就你辛苦學成的一些藝能，亦會被這個我的觀念化為烏有。那個最著名的瑞典的春鶯燕尼林特（Jenny Lind）曾對我們說過：「我的歌藝會在聽衆方面得到怎麼樣的感動，當我演唱的時候，我永不敢把牠想起。如果我偶然把牠想起，牠便傷害了我的藝能，反為令我唱得不好。當我演唱的時候，我自己完全是融化了在音的情感裏面，我要把音裏面的環境當作是我自己實際上所處的環境，我永不敢把聽衆想起。」

所謂把自己融會在音的情感裏面，並非是要你自己在你的內界起了相當的情感作用。你祇應該憑藉你的藝能表現出相當的情感，如果你自己隨着音的情感起了同樣的情感作用，那末，你的情感作用便會妨害你的藝能。換句話說：你在藝術的支配之下，簡直是沒有發生情感作用的可能。必要這樣，然後纔可以說是把自己融化在音的情感裏面，然後纔可以說是一個藝人。伯藍沙爾

(H. Blanchard) 說：「曉得把自己強制，同時又曉得衝動一般羣衆，使他們受到絕大的感動，一齊興奮起來，這就是音樂藝人，繪畫藝人，詩的藝人最大的任務，否則簡直不成其爲藝人。」

壓低自己的情感，看來好像是要把自己變成機械。但是機械是用不着把情感表現出來，一面壓低自己的情感，一面憑着自己的藝能，把相當的情感表現出來，這纔是把自己融化在音的情感裏面的眞正意義。

什麼是音的情感？這是誰都答不出來的，祇好由你自己把牠尋求。牠是隱藏在一條條的樂譜綫裏面，不問作曲者把牠寫上怎麼樣的音，亦不問作曲者把牠注上怎麼樣的文字，總不能夠把牠表示出來，是的，你要知道什麼是音的情感，你必要先行把你的音創造出來。這句話聽來好像是有些怪誕，但是實際上不但是 歌的藝能，就一切的演奏藝能都是建築在這一句話上面。

同是一個引弓的樂器，爲什麼你在上面做出來的音這樣稀薄，別一個人在上面做出來的音這樣美滿？不但是在同一個的引弓樂器上面，各人做出來的音有很大的分別，就在鋼琴上面，各人做出來的音亦是不一樣。摩僧禮士 (Moscheles) 說：「由靈魂經過手指直達心靈。」這就是在鋼

琴上面創造自己的音的不二法門。但是要怎麼樣纔可以把牠創造成功？那便要看你自己能不能夠心領神會了。

你要知道你做出來的音是怎麼樣的音，和別人做出來的音又有怎麼樣的分別，那末，第一個重要條件，就是要你曉得審聽。音的審聽自然不是一件容易的事。我可以這樣說起：你要練習音的審聽，你決不可以乞靈於鋼琴。鋼琴不但是不能夠增進你的審聽能力，而且會減低了你的審聽能力。克列茲麻爾（H. Kretzschmar）說：「第一最錯誤的，就是現時的音樂教育大都是由鋼琴的彈奏開始。我以爲在學習鋼琴之先，必要從學校唱歌，或用別樣方法，奠定一個基礎。如果由鋼琴的彈奏開始，那末，不論怎麼樣，音的感覺和音的審聽便得不到很好的發展。——祇要你的手指沒有把音的方位弄錯，你的彈奏都是很對，你的耳朵可以逍遙事外，就是一個耳聾的人亦可以彈奏鋼琴。」根據克列茲麻爾所說的這一番道理，我以爲要練習音的審聽，決不可以乞靈於鋼琴，祇可以乞靈於引弓樂器。不問你是學習鋼琴，抑或學習別樣不是引弓的樂器，你都要先行學習引弓樂器。爲什麼？因爲引弓樂器最足以增進你的審聽能力，因爲引弓樂器的音，沒有一個不是要你自己把

牠創造出來。

尋常一般人以為唱歌最足以增進人們的審聽能力，但是實際上凡屬學習唱歌的人亦有許多地方要乞靈於引弓樂器。麻拉（G. E. Mara）說：「你怎麼樣纔能夠把音的最精微的差別向傍人解釋出來？用樂器的現成的音麼？用你唱出來的音麼？不，這都是無濟於事的。如果你的手指要先在Violine的絃線上面把一個個音尋求出來，那末，不論怎麼樣一個最精微的顫動，你都可以認識清楚，這就是增進你的審聽能力一個最敏捷最正確的方法。」

不錯，不是凡屬學習音樂的人，實際上個個都可以學習引弓樂器，所以為增進人們的審聽能力起見，我祇好勸人在可能範圍內學習引弓樂器，對於那些因為任何一種緣故不能夠學習引弓樂器的人們，至少也要學習唱歌。除了引弓樂器之外，唱歌自是最足以增進人們的審聽能力的一個法門。

你有了一種健全的審聽能力之後，你自然可以創造出很好的音。但是很好的音，還不是音的情感。怎麼樣纔可以把音的情感表現出來？

在我未答覆這個問題之先，我先要把一般學習演唱或演奏的人們分作三種。第一種是完全不知道有音的情感的，我用不着再把這一種樂匠說起；第二種人是可以把音的情感表現出來，但是他那種音的情感的表現完全是學來的，這一種人祇可以說是樂生，什麼樂生：因爲他祇可以在良好的教師的指導之下把音的情感表現出來，如果離開了教師的指導，他便沒有表現音的情感的能力，這一種人因爲不能夠把世界上的音樂作品，一一拿來當很好的教師學習，所以一直到死，祇配做一個樂生，所謂樂生就是音樂學生的意思；第三種人是曉得把音的情感表現出來的，具有創作能力的藝人。爲什麼我會把那些曉得表現音的情感的演唱或演奏的人們當作是具有創作能力的藝人？具有創作能力的藝人，不便是創作的音樂藝人麼？我知道有些人或者會說我糊塗起來，但是我並不是糊塗，我這裏並沒有弄錯。

我上面已經說過正當的音的情感，祇好讓你自己把牠尋求出來。我這裏特把牠補足一句：除了那些具有創作能力的人們之外，誰也不能夠把牠尋求出來。碧羅（Hans v. Bülow）是第一個曉得在鋼琴上面彈奏貝多芬作品的藝人。梨曼（Hugo Riemann）曾經這樣批評他的藝能：

「黎斯特演奏鋼琴的藝能，在技術上來說，誰也知道可以和巴加你尼（Paganini）演奏 Violine 的藝能相提並論，但是黎斯特的演奏鋼琴到底是帶有多少誇耀技術的色彩。一直到了碧羅，纔同一般演奏藝人立了一個最純粹的模範。黎斯特在他那篇巴加你尼（Paganini）論文上面說什麼克服一切無所不能的技術。我以為必要像碧羅這樣，然後纔可以說是一個克服一切無所不能的技術的藝人。碧羅把他的藝能為必敬必畏的音樂作品的發揮開了一個新紀元，他的技術是完全供藝術的役使的。」

為什麼碧羅的演奏藝能，能夠做一般音樂演奏藝人的模範？此中的秘密，最好讓他自己明白說出來。碧羅說：「就令是年代湮遠的樂藝作品，你要把牠的情感發揮出來，使人人都受到很大的感動，牠的唯一秘密是在乎你自己能不能夠把原日那篇作品的創造能力化為己有？能不能夠憑藉你那種特殊的藝能把這種化為己有的創造能力發揮出來？」

夠了，我不必多說了。一個演奏藝人如果不是具有相當的創作能力，他怎能夠把他所演奏的那些作品的作曲者原日那種創作精神化為己有呢？主持德國最高的音樂教育的克列茲麻爾曾

這樣告訴我們：「藝術的教育必要使人能夠做出一種明明白白的音樂，必要把音樂的精神上的原素提高在一切技術之上，不論那一篇的音樂作品，或裏面的那一個部份，你都要教人把他的精神上的原素認識出來。——十八世紀的關於音樂的精神上的原素的教育，不但是要教人澈底認識音樂的法則和格式，兼要使一般學習音樂的人們到處都能夠把音樂的情感極得體的表現出來。現在我們把每一個強弱和漸強漸弱的符號都註在樂譜上面，對於演奏時間亦到處註明，尚且時常會聽見敬神的樂奏成像出征的進行曲一樣。舊日的音樂作品，關於音力的大小伸縮，悉聽演奏人揣度演奏的環境把他自由定奪。因爲他們自己既然同化了那篇作品裏面的情感，所以他們永不會弄出笑話來。」

克列茲麻爾這一番話是用來告訴我們應該怎樣促進一般學習音樂的人們那種應有的創作能力。我們不是主張要把現時註在樂譜上面的一切關於表現音的情感的符號和文字概行取消，亦不是主張要使一般學習演奏的人們賤視那些無所不能的技術。但是這些無所不能的技術祇適合用來表現音的情感，換句話說：祇適合用來發揮演奏人那種應有的創作能力。如果演奏人

沒有這種創作能力，那末，就令他學得很好的技能，亦是沒有多大的用處。

究竟演奏人憑藉他的創作能力把音的情感尋求出來之後，又應該怎樣把這些音的情感表現出來？關於這個問題，碧羅亦曾給我們一個很好的指導。他說：「祇是純淨的，沒有錯誤的表現，是好比文字的拼音一樣，這還不可以說是一種的表現。正確的發音還不可以說是明白的朗誦，祇把意義明白表現出來的朗誦，亦不可以喚起一種情感充實的反響。音樂的表現情感的藝術，必要這三種互相聯繫的條件通通完備，然後纔有着落。」

碧羅告訴我們的這三種條件就是發音正確，意義分明，情感充實。這三種條件說來好像是沒有什麼稀罕，但是實際上除了那些不知道天高地厚的人們之外，誰也知道這是最難人的藝能。

你們知道音的情感的表現是一種最難人的藝能，那末，如果你們真正有心音樂的藝術，你們必要先把這個難的關頭打破。碧羅說：「在音樂的藝術裏面是沒有容易的作品，沒有一篇作品不是難的。」盧賓斯泰(Rubinstein)亦說：「如果你看見一篇簡單的，淺白的作品，以爲不要經過辛苦的練習，便可以把牠演奏出來，這完全是你的妄想；牠的形式愈簡淺，牠的情感的表現亦愈難。」

一般學習音樂的人們，如果有了一個畏難的觀念，是永遠學不成功的，他就勉強學下去，最高限度亦祇可以成爲一個樂匠。

本來凡屬演奏，都是要表現出相當的情感。如果演奏人不能夠表現出相當的情感，那末，祇可以說是彈奏；吹奏，拉奏，擊奏，或盲奏，決不可以說是演奏。盧賓斯泰說：「鋼琴的彈奏是一種手指的動作，鋼琴的演奏是一種靈魂的動作。現時我們所聽見的，大都不過是鋼琴的彈奏。」鋼琴如是，別的樂器亦如是，就唱歌亦莫不如是。

關於演唱或演奏的音樂藝人，我已經說了不少的話。我現在特就那些專門創作的音樂藝人略爲說一說。

就原則上來說，創作藝人和唱奏藝人本來是沒有什麼不相同的地方。我上面所說的話：音樂藝人祇應該把自己當作是藝術的工具，不應該存着一個我的觀念，這一句話，不論創作或唱奏的藝人都應該奉爲最高的信條。除了這個最高的信條之外，雖然創作和唱奏的藝能，在外面看來，是不可以混合來說，但是根本上亦是沒有什麼不相同的地方。法蘭士 (Robert Franz) 說：「凡屬

藝人祇應該把藝術當作是一種的需要，不應該把牠當作是一種的工作，他要把音樂當作是自己的生歷不應該把牠當作是由自己做出來的藝術。」法蘭士所謂生歷，就是生活上的閱歷演唱，或演奏藝人能夠把音樂當作是內界的需要，和自己的生歷，他自然可以把他所唱奏的那些作品的本來的創作精神化爲己有。至於創作藝人，自然更要把音樂當作是他的需要和生歷，然後纔可以創作成一些眞正的藝術。

閱歷就是學問，這一句話應用到創作的音樂藝人身上，是需要一番正確的解釋。哥德（Goethe）說：「祇有音樂的天才纔能夠早早表現出來，摩差爾特就是一個最好的例，因爲音樂完全是一種先天的，內界的藝術，用不着向外界尋求精神上的養料，亦不需要生活上的種種經驗。」哥德所謂經驗，本來不是閱歷，經驗是由閱歷得來的種種生活教訓。創作的音樂藝人雖然是不需要經驗，但是閱歷是必不可少的。如果我們要把閱歷當作是由外界得來的精神上的養料，那末，哥德所說的那一番話，祇含有一部份的眞理。就音樂的創作說來，生活上的閱歷不但是不可少，而且比學問更爲要緊。乖因括爾特那爾（Weingartner）說：「智識豐富，自然是一件極好的事，但是過量的

豐富，對於創作的藝人，倒是非徒無益，而且有害。創作藝人的頭腦是很應該時常保留着一些空位，如果裏面沉然堆滿了智識，那末，不是隨時隨地除了把牠消化之外，什麼事都做不出來麼？他必要保持他的自由；然後纔可以和那個神秘不過的虛空界時常接觸起來，用來啟發他的創作能力。過量的智識足以令他和那個神秘不過的虛空界隔絕，不論在怎麼樣的一種生活環境裏面，他都可以根據他那些積極的智識得到一種現成的見解，於是那種於不知不覺之中纔能夠產生出來的，臨時的藝術創作能力使根本上受了限制，所以我以爲提高接受生活的能力，實在是比積極的智識重要得多。不論我們接觸着怎麼樣的一種生活現象，我們除把牠一眼檢住之外，我們的腦殼和心都能夠把牠接受過來，供我們的使用，這纔是那條藝術的文化的大路。這種用來接受一切的根性，往往受過很高的教育的人們不及尋常的人們這樣發達。在我們的生活環境當中，往往那些最纖微的事物最足以啟發我們的創作能力，那些最重大的事物反爲沒有用處。我們由一朵花得來的感想亦往往多過由一座精緻的花園得來的感想，一線的陽光亦往往勝過一千個的電燈。我們亦用不着尋求出一些離奇怪誕的，像小說一般的事實，然後纔算是我們的生歷，一如用不着把頭

髮留長起來，做出一個超出塵世的樣子，然後纔可以表現出我們的天才一樣。祇要你是有會心，你自然可以由日常的生活得到許多的衝動，所以一切你生歷的事實，都能夠產生出藝術的果實。究竟我們怎樣使用這些生歷的事實？這些生歷的事實又怎樣使用我們？關於這些消息，你自然可以從我們的作品和我們的特性認識出來。」

乖因括爾特那爾（Weingartner）這一番話既已把創作的最大祕密明白告訴我們了。因為創作的資料祇可以從生活的閱歷得來，所以一切的尋求，徒是無益的。所謂要從生活的閱歷得來，卽是不求而獲的發現，卽是要你在日常的生活裏面，隨時隨地把你的創作資料發現出來。你的創作資料既然是要你在日常的生活裏面發現出來，所以一切真正的樂藝作品，並不是用來表現作者自己的情感，乃是用來表現普通一般人的情感。瓦格納爾說：「音樂並不是用來表現這一個人或那一個人在這樣的生活環境當中，或在那樣的環境當中產生出來的情感和愛慕，乃是用來表現情感和愛慕的本身，」因為創作藝人的天職，是要根據他的生活的閱歷，創作成這樣用來表現情感和愛慕的本身的作品，所以當一般人聽見他的作品唱奏起來的時候，會覺得每一個音都好

像從自己的肺腑流露出來一樣。那爾（L. Nohl）不是說過麼？「音樂的最奇特的地方，就是每一個人當聽見牠的音響的時候，都好像被牠洩漏了自己心中的秘密，人們的心中總隱藏着一些美的弱點，這些美的弱點是由嚴酷的生活得來的；把牠明白說出來，誰也沒有這樣的勇氣，但是在音的藝術裏面，牠卻可以自由表現出來，所以不問那一個人都可以把他的心事寄託在音的藝術裏面。」我們承認這樣的音樂作品，纔是眞正的藝術作品，但是必要那個創作的藝人能夠根據他的生活閱歷，把衆人的心理當作是他的作品的心理，然後纔能夠創作成這樣有藝術價值的作品。

因爲創作藝人要把衆人的心理當作是他的作品的心理，所以他亦不能夠離開羣衆。不錯，凡屬藝人，因爲要站在時代的前頭的緣故，所以要把自己提高在羣衆之上，但是你完全離開了羣衆，你就有絕大的創作天才，恐怕你的作品亦會超出我們這個世界之外。舒曼說得好：「人世雖然是汚濁，但是你離開牠太久，你必定會暗受其害。你於不知不覺之中染上了一些習氣，或被困於某一種形式，使你完全變了一個迷迷步步的怪人。」舒曼又說：「一個藝人總要像希臘的神明一樣，時常帶着一副歡天喜地的面容，和人世的生活接近。遇着一般羣衆要把你捉住的時候，那末，你便要

快快遼遠，祇留下一些纖雲。」你接近羣衆，你可以不必任羣衆把你捉住，你不任羣衆把你捉住，你不是時常都是站在時代的前頭麼？

所謂站在時代的前頭就是要你做出一些領導時代的作品。豪布特曼(Moritz Hauptmann)說：「創作現代的好的作品，這自是藝人的任務；你生在現代，要做一部海丁(Haydn)或摩差爾特(Mozart)的四部合奏曲，你祇可以做出一些壞的東西來，最高限度，祇能夠得到一個可以無有的批評。」

仿作自然不是創作，就音樂的藝術來說，一切仿作的作品，都是沒有價值的。這句話說出來，雖然好像是近於苛刻，但是樂藝的創作本來自是再苛刻沒有的。仿作的作品固然是可以不用說，就那些不是剽竊得來的作品，亦要牠確實是有藝術的價值，然後纔配說是創作。盧賓斯泰說：「最值得我們注意的，就是世人對於樂藝的批評，比較對於別樣藝術的批評總是苛刻得多，好像是不懷好意似的。譬如當拉花愛爾(Raffael)還未曾成立了他那種特別的體製以前，他模仿丕盧紀那(Perugino)，黎安那多(Leonardo)，巴陀羅米歐(Fra Bartolomeo)的作品，或是現在一個繪

畫人模仿邁孫耶(Meissonier)，連巴哈(Lendach)的作品，一般批評的人們除把他指出來之外，便算了事。如果一個作曲者模倣舒曼(Schumann)，蕭朋(Chopin)，孟德爾松(Mendelssohn)，瓦格納爾(Wagner)，黎斯特(Liszt)的作品，那末他便要忍受別人說他沒有個人本色的惡評。一般青年因此發了一種個人本色的尋求熱，但是他們的個人本色，都是不美的多。」

不美的創作極其量祇可以和最好的仿作一樣，得到一個可以無有的批評，樂藝的創作不是一件最苛刻，最不容易的事麼？

樂藝的創作不是可以從苦學得來的。顯德爾(Haendel)說：「你把一切可以學習的學完了之後，你便要自己開闢一條大路。」你曉得自己開闢一條大路，然後你纔可以從事創作。

怎樣開闢一條大路？關於這個問題，孟德爾松(Mendelssohn)曾告訴我們一個很好的方法。孟德爾松說：「現時一般還在修業時代的人們，個個都喜歡作曲，或高談作曲的理論，但是在我看來，好好的演奏，或和別人合奏，不要把那些聲調節拍弄錯，多研究樂藝的名作，這一類的工作纔是最要緊的工作，纔是人人都可以學習的工作，亦是非學習不可的工作。你把這一類工作做好了之

後，你對於別的一切學問自然是頭頭是道。過此以往，完全是各人的天才，絕對不是可以學習得來的。」

如果一般發了作曲熱的人們對於孟德爾松這一番話，還不表示滿足，那末，我亦可以把另外一個作曲家古維 (L. Th. Gouvy) 下面那一番關於作曲的話一齊介紹過來：「怎樣創作眞正的藝術作品？我可以不做思索的把牠的條件數出來：詩意和發現力，完全供我使用的形式，精緻的發揮，如果是歌樂，能夠把唱音寫出來，如果是曲樂，能夠把各樣樂器的音寫出來。那些祇能夠滿足最後這一個條件的作品，不是一些意義都沒有麼？」

普通一般所謂樂藝的作品，不過是逢歌樂把唱音寫出來，逢曲樂把樂器的音寫出來罷了。你祇學完了一部教人怎樣和音，怎樣作曲的書，你自然是不能夠有什麼樂藝作品貢獻出來。維貝爾 (Weber) 說：「如果沒有成熟的，不斷的，向上的研究，就令你從上天得來的資質特別優厚，藝術的最高深的神祕亦不會發現在你的目前。

誰不知道思想和形式能夠和合起來，便算盡了作曲的能事？但是要怎麼樣然後思想和形式

纔能夠和合起來？關於這個問題，是沒有人可以答覆你的。黎斯特說：「你要你的作品能夠遺傳到後代，你就想到眼穿腸斷，亦是於事無益的，完全是要看你能不能夠把你的思想用很好的形式表現出來。」如果你是具有這種能力，你便是一個天生成的音的詩人，然後一切學問上的培養，纔有用處。

你要把一首小詩播諸音律，看來好像是一件極容易的事，但是如果你不是天生成的一個音的詩人，又曾得到學問上的培養，你是做不出來的。法蘭士說：「凡屬一首眞正的好詩，既然是隱藏着音樂的曲調在裏面。把這一種的隱秘採取出來，尋出正當的音，把牠經過一番藝術化的工作，這自然不是人人都能夠做得到的。這是一種天生成的才能，亦並非是可以苦學得來的。」

天生成的才能，不但是創作藝人的根本條件，亦是唱奏藝人的根本條件。不論你是學習唱奏，抑或學習作曲，總要你的藝能蓋上了一個天才的寶印，然後你纔可以成爲一個藝人。

沒有蓋上了一個天才的寶印的唱奏，祇可以說是機械上的唱奏，和會說話的鸚鵡同一樣沒有意義。沒有蓋上了一個天才的寶印的作品，祇可以說是填成的作品，並不可以說是作成的作品。

一切詩歌都把唱音寫上去還與樂把樂器的音寫上去的作品，是和舊日文人們包辦音樂的時候，那些受了聲韻的支配的音樂作品，同一樣靈魂破產，同一樣是樂匠。這一類的唱奏和填曲最高的造就，祇可以由樂匠進於樂生，決不可以進於藝人

六　音樂的功能

海涅（Heinrich Heine）告訴我們一段很悲痛的傳說：「有一個英國的機械製造者，經他把那些最精細的機器發明了之後，立意要創造一個機器人。這個機器人後來果然被他創作成功了，他那個巧奪天工的作品竟能夠做出種種的動作來，和一個生人一樣。在那個用皮革製成的心胸裏面竟也隱藏着一些情感，和尋常英國人的情感並沒有多大的分別。牠亦能夠用一種古怪的聲響把牠的情感表現出來；當你聽見裏面那些齒輪機件在那裏格格作響的時候，你便可以認識出那種眞正英國人的口音。簡單的說一句：這個自動機器自然是一個英國的 gentleman，比較眞正的人類祇缺乏靈魂一樣，但是他那個機械創造者實在是沒有方法可以把一副生人的靈魂裝進去。到了機器人明白了牠自己這個缺點，於是不歇要求着那個機械製造者給牠一副靈魂。那個機械製造者被牠日夜糾纏着，無法可以擺脫，所以逃往歐洲大陸那邊去。但是不問他逃走到什

麼地方，那個機器人總在後面苦苦跟來，每當牠被那個機器人趕上，機器人便做出一片古怪的聲音Give me a soul! 我們在歐洲大陸上面到處都可以遇着這個機器人和牠的創造者。誰知道他們那種不可以告人的苦衷，纔可以明白他們爲什麼這樣匆忙，這樣惶恐。你由這一個特殊的病態亦可以察看出那種很普遍的病態，就是一部份的英國人因爲受不起那種機械式的生活，所以日夜要求着他們那副已經失去的靈魂；另外那一部份的英國人因爲沒有應付的方法，所以橫衝直撞，好像失了常性一樣。總之這兩部份的英國人在他們的祖國裏面已經是不可以安居了。」

海涅這一番很悲痛的話，是就十九世紀初期的英國來說。經過一百年之後，那種失魂的病態於是傳遍了現時的世界。不論你到什麼地方，你總逃不出機械的淫威，人們的靈魂既經是快要被機械剝喪淨盡了。最足以令我們傷心的，就是一般變了機器的人們，雖然到處都感受着他們的痛苦，但是並不知道他們受病的地方是在那裏，一部份的人們雖然知道人類的痛苦是由於靈魂破產，但是要怎麼樣纔可以使無罪的人類從新得到他們的靈魂，關於這個問題，他們竟想不出很好的方法。

我以爲要解除現代人類的痛苦，必要先使他們知道有靈魂這一樣東西，他們知道有靈魂這一樣東西，然後他們纔可以反省，究竟他們在機械的淫威之下，是否還有靈魂。待到他們知道自己是靈魂破產，然後纔可以知道他們所需要的是什麼？我於是由現代人類最大的需要想到音樂的功能。

我們知道音樂是一種能夠直達人們的靈魂的語言，那末，要治理人們一切靈魂上的毛病，最好是莫如音樂。我不是贊成鐵阿福拉士都士 (Theophrastus) 和結流士 (Gellius) 這一般希臘羅馬哲人的主張，要把簫的法音醫治人們的熱病，和毒蛇猛獸的咬傷，更不是附和荷馬 (Homer) 的學說，要把音樂當作是預防獸類的傳染病的無上妙品。我祇以爲音樂是最適合用來喚醒人們的靈魂，到了人們從新得到了靈魂的認識之後，然後纔可以解除機械的一切壓迫，從新得到一種人的生活。

我這些話說出來雖然好像是小題大做，雖然好像和近代一些學者要把北爾約 (Berlioz) 那篇 (Carneval romain) 樂序，或有同一樣的聲調的音樂作品醫治人們的頭痛一樣，但是音和

聲調是有一種能夠打動人們的靈魂的法力，這是誰都要承認的。或者會有人這樣盤駁我：你說音樂能夠喚醒人們的靈魂，爲什麼實際上西方一般浸淫在音樂裏面的人們，依然還是呻吟在機械的重壓之下，不能夠把他們的靈魂奪回來？你要我答覆這個問題，那末我便又要把音樂的精神上和數理上的原素說起。

我上面論述音樂的原素的時候，不是曾經說過麼：「如果我們不把音樂的各種原素分開來說，祇就整個的音樂來說，牠亦有數理上，和精神上的兩種原素，這就是說：就令你曉得使用聲調，節拍，和音，曲調這四種原素，但是，如果你做出來的那篇作品，除了悅耳的音響，悅目的光輝，又或輕浮的情感之外，一些實在的內容都沒有，這樣沒有意義的作品，因爲不是從作者的靈魂流露出來，所以亦不能夠直達別人的靈魂。」不是由靈魂說向靈魂的音樂，便是完全失了牠的本來作用。完全失了牠的本來作用的音樂，不是如同出了氣的燒酒，同一樣一些效用都沒有麼？克列茲麻爾說得好：「音樂的最大的危險是隱藏在牠的數理上的原素裏面。音樂的數理上的原素是具有一種咄咄逼人的威勢，牠要把人們的感覺壓倒在牠的統治之下，使人們陷於一種迷離恍惚的情態，以至

於不能自拔，更不會把音樂的主要成份，音樂的內容和精神想起。自然的音樂完全是被制服在這種數理上的原素之下，文化的音樂亦有時不能夠倖免。就是我們現時的音樂，亦帶一種傾向數理上的原素的趨勢，因為現時的人們既然是生活在一個手忙脚亂的，失了內界的均勢的時代裏面，所以這種過量的數理上的音樂原素，對於現時的人類亦是不利的。新派的音樂為什麼得到一種不可一世的威勢？現代的人們為什麼最喜歡聽那些由數百個的歌人或樂人做出來的音樂？為什麼祇用少數獨立樂器演奏的音樂作品逐漸得不到演奏的機會？為什麼現代的樂人逐漸不喜歡舊日那些不多使用反和音的作品？這自然不是偶然的事。時代的體製和音樂的好尚雖然是可以時常更變，但是這種由音樂的數理上的原素影響到人們的神經系統的危險，是不會改變的。」

缺乏精神上的原素的作品，徒然是以危害人們的神經系統，牠怎能夠喚起人們的靈魂呢？如果我們要憑藉音樂的威力和剝喪我們的靈魂的機械相抵抗，那末我們祇能夠乞靈於具有精神上的原素的正當的音樂。祇有這種眞正的音樂纔能夠喚起人們的靈魂使人們感覺得有那種最急迫的還我靈魂的需要，然後纔可以把機械的威力根本剷除，使人們從新得到一種正當的人的

生活，我所謂要治理人們一切靈魂上的毛病，最好是莫如音樂，就是這樣說法。

除了這個普遍的最大的功能之外，音樂對於我們的民族性，牠還有許多最實在的特別的功能。路德(Martin Luther)說：「音樂的一半就是紀律，使人人都可以革除那種兇野的氣象，漸進於和平和理性。」能夠使我們重人道，能夠使我們生活漸進於紀律化，祇有此有定的很好的節拍的音樂，纔是對症的良藥。我們平日萎靡不振，祇有音樂的有聲有勢的音調纔能夠喚起那種活潑的氣象，內界充滿矛盾的，祇有音樂的調濟適宜的和音，纔可免於內界滅裂的慘禍。人生愁苦，祇有音樂的最美滿的曲調，纔能夠使我們領略人生美麗，從新得到人生的真正意義。貝多芬說：「你好好的繼續研求下去罷；你不要祇研求牠的技術，你更要深入牠的內界裏面去，牠是最值得你把牠徹底研究的，祇有藝術和學術，纔能夠把人們提高到和上界的神明齊高。」如果我們能夠依照貝多芬這一番告訴我們的話努力做下去，那末我們便不患不能夠戰勝外界的一切惡勢力，使我們從新得到一個最高的人生的意義，這便是音樂的功能。

七 音樂的教育

理論的話既已說過不少了，我們知道音樂是有牠那種最實在的功能，那末，我們不是很應該即知即行，把音樂當作是我們的最高的宗教，用來促進我們的人生麼？但是音樂的信仰到底是和宗教的信仰不同，牠是要我們用十二分心力和十二分工夫把牠變作是我們的藝術。必要牠已經是變作我們的藝術之後，然後牠纔能夠幫助我們戰勝外界的一切惡勢力，同我們建立一個最美滿的人生。

所謂要把音樂當作是我們的藝術，便是要我們積極做那種提倡音樂教育的工夫，但是從何處做起？從下層做起麼？誰也知道因爲缺乏音樂人才和音樂教材的緣故，很容易變了空談。多設音樂專門學校，用來造就一般音樂師範的人才，這固然是一個很好的辦法，但是除了這一個辦法之外，我以爲音樂教育的提倡，同時也應從各大學和各中學入手。

大學學生對於一切文化事業是處在怎麼樣的一個位置，這個我們很可以從歷史上的事實察看出來。我這裏祇說音樂，現時在德意志流行的大學生歌，和那些所謂大學生音樂作品，都是由十七十八世紀德意志各大學的大學生自己創作出來的。他們爲什麼能夠作曲？就是因爲他們平日沒有缺乏音樂的培養的緣故。關於他們那時的音樂生活，我這裏因爲限於篇幅，所以祇能夠略說幾句。他們除了合唱隊之外，還有他們的樂隊，和他們的公演音樂會。除了音樂的唱奏之外，他們對於德意志歌劇的創作，和藝術樂歌的演成，都曾有過很大的貢獻。他們裏面不但是有過很多很有名的唱奏藝人，而且亦曾有過很多很有名的作曲藝人和樂隊指揮。最值得我們注意的，就是他們都有別樣的主要學業，並不是專以研究音樂爲事，而且德意志那時的各大學，並不是像英國的牛津（Oxford）和劍橋(Cambridge)大學，設有音樂理論和音樂史的講座，祇那些擔任美學的教授們會說起音樂的審美和音樂的藝人，和大學裏面音樂總監會傳授他們那些關於音樂理論的智識。在這種情形下，他們竟得到這樣的造就，不是很足以令人欽佩麼？

如果我主張音樂的提倡應從國內各大學入手，我自然是不敢希望各大學的學生都能夠像

應意志舊日的大學生，這樣有功於音樂的藝術。但是要在國內各大學裏面設立一個講授音樂理論和音樂史的講座，並要學生們在一個音樂總管，或音樂委員的指導之下，組織一個合唱隊，這或許是可以辦得到的。如果這種設備可以辦到，那末，祇要經過數年後便可以得到一個差強人意的成績了。

國內各中學本來是有音樂一科，如果能夠得到很好的教師，又能夠得到很好的教材，這自然是可以得到相當的成績的。我除主張注意各中學的音樂教材，和慎擇各中學的音樂教師之外，兼主張那些擔任別樣學科的教師們當授課的時候，遇着應該說及音樂的地方，都不要把牠忽略。譬如講授物理的時候，關於音階的構成，不是有很多講解的資料麼？中外的音階不相同的地方是在那裏？由這裏就可以說到祇知改良國樂，不知審定音階，是於事無益的。至說到音的系統的時候，便可以由半音說到音類的變換，更由音類的變換說到拜哈（Bach）那部叫做調和得當的鋼琴的作品，用來證明各種音類，都有同等的價值。不錯，這一類關於音樂的講解自然不是各個中學的物理教員能夠自由把牠補上，祇要主持教育的最高機關，同他們編定這一類關於音樂的物理教材，

由他們遵照執行，那就成了。同一樣要由主持教育的最高機關把牠特別編定的，亦是那些關於音樂的歷史教材。譬如當說起歐洲的文藝復興的時候，必不可以把歌劇的發現忘記，由歌劇裏面的述事歌和由樂器伴奏的單人唱歌以及用數目字記音的低音伴奏，便可以說到牠和那時已經成立起來的由幾重獨立的音合成的複音以及各種的聲調和合起來之後，怎樣產生出新的形式和體製；當說起印象派，表現派的藝術的時候，印象派和表現派的音樂，自然也是不可以忽略。諸如此類，我不必一一抽出來說。總之如果國內的中學校，除了慎重音樂的教師和教材之外，兼能夠在別的學科裏面，遇着有可以說及音樂的地方，概不把牠疏忽過去，那末，國人的音樂性，必定亦可以逐漸發達。

關於音樂的教材，自然也要主持教育的最高機關把牠審定。凡屬那些沒有精神上的原素的音樂教材，概不許牠在中小學校裏面得到唱奏的機會。遇着唱奏西方的音樂作品的時候，不許自作聰明，妄行更改；尤其是西方的曲調，不許配上一些驢頭不對馬嘴的歌辭，一切翻譯過來的，用作教材的樂歌，必要依照原日的歌辭譯成，由主持教育的機關審定。一切由學生們組成的遊藝會，裏

面那些關於音樂的部份，亦要由主持教育的最高機關，責成各學校的負責人，把牠妥爲指導。這些事件，看來雖然好像是無關緊要，但是爲促進國人的音樂化起見，是決不可以視若等閒的。

到了國內的音樂人才已經可以分配到國內的小學校裏面去，那末，便可以在健全的基礎上面積極施行音樂的教育。小學校裏面的音樂教育，唯一最重要的，自是建築在樂譜上面的單人唱歌。一般小學生們如果不認識樂譜，祇跟着音樂教師唱下去，又或不注重單人試唱，祇叫那些小學生們跟着合唱，這種辦法，不但是不能夠得到音樂教育的效果，而且學生們的唱音，亦會給牠弄壞。關於這些問題，自然是不容許我把牠在這裏詳爲論述，但是促進音樂教育的根本辦法，已經是略具於此了。

最後我還要勸告我的邦人，音樂本來是沒有種族和國家的界限；如果你在音樂裏面說起種族國家的界限，那末，你說出來的話，都是很不好聽的。譬如你說拜哈和貝多芬是世界上最偉大的的樂聖，又說舒北爾特(Schubert)是歌的大王，又說瓦格納爾是世界最偉大的音樂革命者，這一類的話，你說出去之後，誰也要表示同意。但是，如果你這樣說：世界上最偉大的樂聖，和歌的大王以

及世界上最偉大的音樂革命者都是德意志人。那末，除了德意志人之外，不論那一國人，都是不願意聽你這些雜上了種族和國家的色彩的話。維貝爾說得好：「藝術是沒有祖國的，凡屬美的藝術，不問牠是在世界上那一處地方產生出來，都是有最高的價值。」

我這本音樂通論，就在這裏作結。如果你們對於我上面所說的話，都能夠心領神會，那末，你們對於音樂的藝術總可以得到一個正確的根本認識。遇着你們有心從事音樂的時候，亦決不會走在迷途。這就是我寫這本音樂通論的一點用意。

人名附註

凡在這本小册子裏面曾經稱述過的人名，我特把他的國籍和他的生卒年月附註在下面。如果遇着我所引述的話是出自一部音樂專書，我更把他的書名寫出來，作為音樂名著的介紹。

拉布尼茲 (Leibnitz 1/7 1646–14/11 1716)，德意志一個無所不通的哲學家，有全集行世。

叔本華 (Schopenhauer 22/2 1788–21/9 1860)，德意志哲學家，有全集行世。

拉布來特 (Laprude 13/12 1812–13/12 1888)，法蘭西詩人，著有非樂(Contre la musique 一書。

路德 (Luther 10/11 1483–18/2 1546)，德意志人，除了創興新教之外，兼有功於禮拜堂歌樂。

黑爾特爾 (Herder 25/8 1744–18/12 1803)，德意志詩人兼哲學者，他的作品裏面有許多

關於音樂的論述。

玆文克黎（Zwingli 1/1 1484–11/10 1531），一個在瑞士創興新教的健將，他對於音樂的論調剛好和路德相反。

康德（Kant 22/4 1724–12/2 1804），德意志哲學家全集於一千九百年，由普魯士大學院印行。

阿北爾特（H. Abert）德意志近代一個音樂學者，他那部論希臘的音樂禮教的著作，是一千九百年出版的。

福爾克爾（Forkel 22/2 1749–20/3 1818），德意志一個最有名的音樂歷史學家，他的普通音樂史，和論拜哈（Bach）的生平，藝術和作品的著作，是最有傳世的價值。他自己亦曾做過許多音樂作品，但是現時已經是沒有人過問了。

古爾特梅（Curt Mey），德意志近代一個音樂學者，他那部音樂，是有音的世界思想，是很聞名的。

馬德遜 (Mattheson 28/9 1681–17/4 1764)，德意志作曲家兼音樂理論家，他的完全的樂隊指揮和低音數字記法是有長在的價值。

希黎爾 (J. A. Hiller 25/12 1728–16/6 1804)，最有功於德意志的歡笑歌劇，和德意志樂歌。他亦是德意志音樂週報的創辦者。

盧梭 (Jean Jacques Rousseau 28/6 1712–2/7 1778)，法蘭西著名哲學家，和教育學家，兼擅長作曲，亦是一個最聞名的音樂學者，他做有一部音樂辭典。他的歡笑歌劇足足在巴黎盛行了六十年。以數目字代五線譜，亦是他想出來的。

愛施米那 (Eximeno 1732–1798)，西班牙人，他在羅馬出版的音樂的起源，和音樂的進化衰亡和復活史，是有不朽的價值。

貝多芬 (Beethoven 16/12 1770–26/3 1827)，德意志六大樂聖之一，集曲樂的大成。

瓦格納爾 (Wagner 22/5 1813–13/2 1883)，樂劇的創造者，亦是德意志一個詩人兼音樂學者，有全集行世。

維貝爾(Weber 18/12 1786–5/6 1826)，德意志著名作曲家。通俗歌劇和浪漫歌劇的創作者。

維爾笛(Verdi 9/10 1813–27/1 1901)，意大利最著名的歌劇創作者。米蘭那間音樂藝人養老院就是他創辦的。

俾爾羅特 (Billroth 26/4 1829–6/2 1894)，德意志作曲家博藍士 (Brahms) 的好朋友。他本來是一個醫學家，但是對於音樂他亦有很深的研究。他那部誰是賦有音樂性裏面是有許多獨到的見解。

摩差爾特 (Mozart 27/1 1756–5/12 1791)，德意志六大樂聖之一。亦是德意志六大樂聖之中最淵博的那一個。

諳波羅士 (Ambros 17/11 1816–28/6 1876)，德意志法學家，兼通音樂，亦能作曲。他那部音樂史是最有價值的。

士他拉文斯基 (Strawinsky 1882)，俄國現代一個最有名的作曲家。他的舞樂火鳥是他一

部最聞名的代表作。

舒曼（Schumann 8/6 1810-29/7 1856），德意志著名作曲家兼音樂學者，有全集行世。

格列爾巴差（Grillparzer 5/1 1791-21/1 1872），奧大利著名詩人，有全集行世。在他的作品裏面，有許多關於音樂的論述。

黎星（Lessing 22/1 1729-15/2 1781），德意志詩人兼藝術批評家，有全集行世。

施勒爾（Schiller 10/11 1759-9/5 1805）和哥德齊名的德意志詩人，有全集行世。

北迷（Boehme 11/3 1827-18/10 1898），德意志作曲家，最有功於德意志民歌的搜集。

克士特林（Köstlin 28/9 1819-12/4 1894），德意志神學批評家兼美學家，在他的美學作品裏面有許多關於音樂的論述。

顯德爾（H ndel 23/2 1685-14/4 1759），德意志六大樂聖之一。他生平的作品大都是取材於聖經裏面，最長於述事。

拜哈（Bach 21/3 1685-28/7 1750），德意志六大樂聖之一，為近世樂藝的正宗。

黎斯特 (Liszt 22/10 1811-31/7 1886)，以鋼琴名手兼作曲家兼音樂學者，有全集行世。

博臺士 (Brahms 7/5 1833-3/4 1897)，德意志著名作曲家，屬於最後的模範派。

北爾約 (Berlioz 11/12 1803-8/3 1869)，法蘭西著名作曲家兼音樂學者，有全集行世，以他的音樂學爲最有價值。

斯特勞士 (Richard Strauss 11/6 1864)，德意志現代最有名作曲家。黎斯特一派藝術的完成者。

非茲尼爾(Pfitzner 5/5 1869)，德意志現代著名作曲家，屬於瓦格納爾一派。

德璧西 (Debussy 1862-1918)，法蘭西近代最有名作曲家，最善於用新樣的和音表現臨時的情感。

舒黎克爾(Schreker 1878)，德意志現代著名作曲家，現任柏林 Akademische Hochschule 校長。

燕尼林特 (Jenny Lind 6/10 1820-2/11 1887)，名蓋全歐的唱歌女藝人，是那個著名鋼

琴演奏家哥爾斯密(O. Goldschmidt)的夫人。

伯藍沙爾(Blanchard 1778-1858)法蘭西小提琴演奏家，除作曲和指揮樂隊之外，兼做音樂批評和音樂家傳記。

摩借禮士(Moscheles 30/5 1794-10/3 1870)，德意志鋼琴名手，兼鋼琴教育家，兼善作曲。貝多芬的歌劇 Fidelio 的鋼琴樂本是他編訂的。

克列茲麻爾(Kretzschmar 19/1 1848)，現任柏林音樂大學校長，除作曲之外，兼有許多關於音樂的論述。他那部音樂的急切問題是包含着許多很精警的議論。

麻拉(Mara 1749-1833)，最先是德意志一個驚人的演奏小提琴的女藝人，後來專心歌藝；不論在柏林，巴黎，倫敦，莫斯科，都得到最高的聲譽。

碧羅(Bülow 18/1 1830-12/2 1894)德意志最有名的樂隊指揮，兼善作曲。他的書札和關於音樂的理論，總共有六大厚册，裏面有很多極精警的議論。

梨曼(Riemann 18/7 1849)，德意志現代著名音樂學者，兼善作曲。他生平的音樂著作極豐

富，以他那部音樂辭典，音法全書，和貝多芬以後的音樂史爲最著名。

巴加你尼 (Paganini 18/2-1 84-27/5 1840)，世界第一最著名的意大利小提琴名手。

盧賓斯泰 (Rubinstein 30/11 1830-20/11 1894)，俄國作曲家兼鋼琴名手。他的鋼琴演奏剛好和碧羅相反，碧羅是注重客觀的表現，盧賓斯泰是注重主觀的表現。

法蘭士 (Franz 28/6 1815-24/10 1892)，德意志著名作曲家。他那三百五十首獨唱樂歌最有藝術的價值。

哥德 (Goethe 28/8 1749-22/3 1832)，德意志最有名詩人，有全集行世。

乖因格爾特那爾 (Weingartner 2/6 1863)，德意志現代著名作曲家和樂隊指揮，他那部和音裏面含有許多很精闢的議論。

那爾 (Nohl 5/12 1831-16/12 1885)，德意志音樂學者，生平著作極多，以他的貝多芬傳，摩差爾特傳，黎斯特，瓦格納傳爲最著名。

豪布特曼 (Hauptmann 13/10 1792-3/1 1863)，德意志小提琴演奏家，兼善作曲，尤長於

音樂理論。他那部和音和章法的特性，以及他的和音法是有傳世的價值。

拉花愛爾（Raffaël 1483-1520）世界最有名的意大利繪畫藝人。歐洲的一般藝術學者最喜歡把他的繪畫天才和麼差爾特的作曲天才相提並論。

不盧紀那（Perug no 1446-1524），意大利著名繪畫藝人，拉花愛爾的先生。

黎安那多（Leonardo 1452-1519），多才多藝的繪畫藝人和米克爾安祇羅（Michelangelo 1475-1564）拉花愛爾同為文藝復興時代意大利的藝術三傑。

巴陀羅米惡（Fra Bartolomeo 1474-1517），富羅廉士派最有名的畫家。

邁孫耶（Meissonier 1815-1891），法蘭西有名畫家，他的作品多用來歌頌拿破崙的豐功偉業。

連巴哈（Lenbach 1836-1904），德意志有名畫家，許多當代名人的畫像都自出他的手裏，以他的俾斯麥像為最著名。

疏朋（Chopin 22/2 1810-17/10 1849），波蘭鋼琴名手，世界第一最著名的鋼琴作曲家。

孟德爾松（Mendelssohn 3/2 1809-4/11 1847），德意志著名作曲家，他有好幾部的書札遺傳下來，內中以他的意大利旅行書札最爲精警。

古維（Gouvy 21/7 1822-21/4 1898）本是法蘭西人，經過一千八百七十年德法大戰之後，他便做了德國人，後來又做了柏林藝術大學院的委員，他做有許多音樂作品，以他的合唱作品爲最著名。

海湼（Heine 12/12 1799-17/2 1856），德意志著名詩人，現代新聞學的正宗。

鐵阿福拉士都士（Theophrastus 紀元前 390-286），希臘哲學者阿里斯多德（Aristotsles）的弟子。

結流士（Gellius）羅馬一個很有名的作家，二世紀時人。

荷馬（Homer）傳說是紀元前九世紀人。最近有許多學者們否認歷史上是曾有過這個人。

舒北爾特（Schubert 31/1 1797-19/11 1828），世界第一最著名的樂歌作曲者，他作成的藝術樂歌總在六百首以上，此外他還做有十五部歌劇，八部交響樂，和許多的室內樂。